

PROPYLÄEN - KUNSTGESCHICHTE

XIII

DIE
KUNST DES ROKOKO

VON
MAX OSBORN



IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

COPYRIGHT 1929 BY PROPYLÄEN-VERLAG G. M. B. H. IN BERLIN
PRINTED IN GERMANY / IM ULLSTEINHAUS, BERLIN

MEINER FRAU
MARTHA OSBORN
ZU EIGEN

*

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

DIE KUNST DES ROKOKO	9
FRANKREICH	15
DEUTSCHLAND	43
ITALIEN	79
ENGLAND	92
SPANIEN	103
KUNSTGEWERBE UND GARTENKUNST	III
ABBILDUNGEN	125
FRANKREICH	125
DEUTSCHLAND	277
ITALIEN	441
ENGLAND	497
SPANIEN	547
KUNSTGEWERBE UND GARTENKUNST	571
KATALOG DER KÜNSTLER UND ABBILDUNGEN ..	605
REGISTER	646

D I E K U N S T D E S R O K O K O

In dem Augenblick, da das Gestirn der Kunst auf der Flugbahn seines Weltenweges aus dem Wendekreis des Barock heraustritt, wird es von einem wirbelnden Luftstrom empfangen. Der ruhige, klare Gang der bisherigen Entwicklung scheint abgebrochen. Zum ersten Male sieht sich die Kunst in eine Atmosphäre gehoben, in der von verschiedenen Regionen her machtvolle Kräfte und Bewegungen die Hände nach ihr ausstrecken, um sie zu beeinflussen und in ihren Bereich zu ziehen. Sie fühlt sich in eine Epoche versetzt, die zugleich die Kennzeichen eines glänzenden Abschlusses wie eines bedeutungsvollen Anfangs trägt, in die Vorbereitungszeit eines gewaltigen Umschwungs der Kultur- und Lebensformen der Menschheit.

Aus drei Richtungen marschieren neue Gedanken und Formvorstellungen auf, um die Stilwelt des Barock, dieses üppigen und wortreichen Ausläufers der Renaissance, zu untergraben und schließlich zu zersetzen. Das ganze achtzehnte Jahrhundert wird Zeuge dieses tiefgreifenden Prozesses. Auf der einen Seite werden die Formelemente der Vergangenheit in künstlerischen Gebilden fortgeführt, die ihre festgefügte, gedrungene Gesetzmäßigkeit auflösen und in launenreichem Spiel allmählich ad absurdum führen. Auf der anderen Seite tritt ihnen in dem mit tieferer Inbrunst als je vorher aufgenommenen Ideal der Antike ein Widersacher entgegen, der ihre Herrschaft in den Grundmauern erschüttert. Endlich gesellt sich als Dritter im Bunde der unbefangene Wirklichkeitssinn eines neuen Lebensgefühls hinzu, dessen realistischer Grundstimmung die mit frohem Gegenwartsbewußtsein erfaßte Tatsächlichkeit der Erscheinungen als einziger Maßstab gilt.

Alle drei Strömungen dürfen sich auf Ideengänge der früheren Zeit berufen, die sie fortentwickeln. Die zierlichen Schnörkel und Ranken, die jetzt das Dasein der Menschen umrahmen, nicht nur als sichtbare Ornamente der Innendekoration, sondern als unsichtbare Leitmotive des alltäglichen Denkens, der Poesie, der Musik, des öffentlichen und gesellschaftlichen Getriebes, sind wie beschwingte Kinder der schwereren Gebilde, die viele Jahrzehnte hindurch geherrscht hatten. Die Sehnsucht nach dem Ebenmaß der Griechen nimmt jahrhundertealte Renaissancewünsche aus gründlicherer, ernsterer Kenntnis auf. Die realistisch gestimmte Freude an der umgebenden Wirklichkeit schließlich setzt Bestrebungen fort, die in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts sich bereits maßgeblich durchgesetzt hatten. Aber alle diese Gedankengänge nehmen eine neue, verjüngte Gestalt an. Und in ihrem Zusammenwirken, ihrer Parallelerscheinung, ihren wechselnden Einflüssen, die im Auf und Ab

der Zeit sich gegenseitig zurückdrängen, so daß bald der eine, bald der andere den Dirigentenstab schwingt, stellen sie einen neuartigen Komplex von treibenden Kräften dar.

Das eigentümliche Schauspiel dieser Erscheinungen, die sich nicht sauber trennen, sondern in höchst wunderlicher, unlogisch anmutender Folge in zahllosen, oft schwer zu beobachtenden, verschlungenen Linien verquicken und verwirren, anziehen und abstoßen, hat früher den Eindruck hervorgerufen, als ereigne sich hier lediglich ein Zusammenprall gegensätzlicher Prinzipien, ein fortwährender Kampf; als hätten wir nichts anderes vor uns als ein angestrengtes Ringen um den Vorrang, aus dem schließlich, gegen 1800, die antikiisierende Tendenz unter dem Amtstitel des Klassizismus als Siegerin hervorging. Doch wer das Durcheinanderschießen der Meinungen, Überzeugungen und Formprinzipien schärfer ins Auge faßt, dem enthüllt sich die gemeinsame Wurzel, von der sie alle ausgingen. Es ist ein neues, vordem unbekanntes Freiheitsgefühl, das sich wie auf ein höheres Gebot eingestellt hat. Es nimmt wohl mannigfaltige Verkleidungen an, aber unter der Hülle sitzt jedesmal der gleiche Kern. Vom Tode Ludwigs XIV. an geht diese Parole, mitunter offen hinausgerufen, dann wieder nur heimlich mitschwingend und in reizvolle Gleichnisse verkapselt, durch das geistige Drängen und sinnliche Anschauen der europäischen Völker, bis in der großen Revolution der gesamte, durch Dezennien hin aufgesammelte Zündstoff explodiert.

Daß die ungeheure Umwälzung von 1789 in Frankreich erfolgte, hatte seine tiefe Logik. In diesem Zentrum der kontinentalen Kultur und Bildung der Epoche ertönten zuerst wie in einem Kanon die Rufe, die zu jenem tumultuarischen Schrei nach Befreiung hinstrebten. In Frankreich, das am Ende des 17. Jahrhunderts die geistige Oberherrschaft über Europa angetreten hatte, ward ein neuer Sinn lebendig, als der alte „Sonnenkönig“ starb. Sein Regime hatte den Absolutismus der persönlichen Herrschaft fest begründet, und die Kunst war ein willkommenes Mittel, den Glanz des Hofes, von dem das ganze Staatswesen Licht und Wärme empfing, zu erhöhen. Vom Hofe aus hatte sie gebieterische Weisungen für ihr Wirken in weitem Umkreise bezogen. Aber als Ludwig die Augen schloß, sank das ganze System wie Zunder zusammen. Man atmete befreit auf. Des steifen Poms, der schweren Fesseln der Zeremonie war man müde. Unter der Regentschaft Philipps von Orleans bereits, und vollends unter Ludwig XV., sprudelten die lang zurückgehaltenen Quellen heiteren Genusses, ungebundener Lebensfreude wieder auf.

*

Der Unnatur also wird auf der ganzen Linie Fehde angesagt. Es erklingt, wohl zuerst noch gedämpft aus der Ferne, dann aber immer lauter und eindringlicher der Ruf: Zurück zur Natur! Das Zeitalter reift heran, das in der kritischen, skeptischen, respektlosen Entlarvung der konventionellen Lügen

der Gesellschaft, der inneren Hohlheit der herrschenden Gewalten durch Voltaire und die „Aufklärung“, in den reformatorischen, ihren Grundgedanken wie ihrer Wirkung nach revolutionären Ideen Jean-Jacques Rousseaus seine Krönung findet. Inbrünstig sucht man die Natur. Diesem Ruf entspringt in Frankreich vor allem der Gedanke von der Gleichheit und Freiheit der Menschen, dem sich die Forderung der Brüderlichkeit zugesellt, entspringt das verwegene Dekret, das als einzige Göttin die menschliche Vernunft anerkennt. In Deutschland fand die große und heiße Sehnsucht zur Natur vorerst, auf lange Zeit hinaus, weniger politische Konsequenzen als einen Niederschlag im Bezirk des Kulturellen und Literarischen. Die leidenschaftliche Dichtergeneration des Sturm und Drang, die Persönlichkeit des jungen Goethe sind nicht denkbar ohne diese Richtlinien. Wenn der Dichter des Werther die Landschaft um Wetzlar, das heimliche Leben der Blumen und Sträucher, das majestätische Grollen des Gewitters schildert, wenn Goethe in Frankfurt Schlittschuh zu laufen beginnt und überhaupt ein Führer der zum erstenmal erwachenden Sportbewegung wird, wenn er mit seinem Herzog nach der winterlichen Schweiz fährt und vereiste Berge erklimmt, wenn er in Weimarer Sommernächten in der Ilm badet, was wie eine Herausforderung gegen die guten Sitten aufgefaßt wurde, so steht er mitten im Strom, oder vielmehr in der Jugend seiner Zeit.

Die Einwirkung des befreienden Rufes zur Natur auf die bildenden Künste wird ohne weiteres ersichtlich, wenn sie in einem vordem nicht bekannten Umfang zur Nachbildung natürlicher Formen greifen. Es ist kein Zufall, wenn in der Ornamentik plötzlich Früchte, Blumen, Ranken, ja auch Gegenstände auftauchen, die sich jeder stilisierenden Gewaltsamkeit entziehen, und eine realistische Auffassung verraten, deren Unbefangenheit sich nicht scheut, bis zur augentäuschenden Imitation zu gehen. Noch deutlicher spricht die Malerei, die mehr und mehr künstliches Arrangement und die Anwandlungen heroisch-pathetischer Steigerung wie süßer Schönfärberei überwindet, um Menschen, Stilleben, Dinge, Landschaften in der ungeschminkten Natürlichkeit aufzufangen, von der sie in Wahrheit bestimmt sind. Hatte man diese Natürlichkeit früher als etwas Gewöhnliches und Banales betrachtet, so gewinnt man jetzt ein neues Verhältnis zu ihr: man sieht sie als etwas Unantastbares, ja Heiliges an, vor dem man sich respektvoll neigt. War sie der Vergangenheit nüchtern erschienen, so führt jetzt eine ethische Forderung zu ihr. Das Geschlecht, das mit immer festeren Füßen auf dem Boden der Erde Posto faßt, die dicken Nebel endloser Vorurteile zu zerstreuen beginnt und den ungeheuren Schwall der Phrasen zu überwinden sucht, mit denen man die Menschheit allzu lange eingekullt hatte, mußte dahin kommen, auch in der Malerei Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit der Beobachtung und der einfach-treulichen Wiedergabe zu Ehren zu bringen.

Nicht in gerader Linie wandert die Malerei auf dies Ziel zu. Durch tief eingewurzelte Gewohnheiten des Sehens und Darstellens hat sie sich durchzukämpfen, und als sie in diesem Widerstreit eben den Sieg zu erfechten meint, stellt

sich ihr ein neuer Mitbewerber in den Weg, mit dem der Realismus abermals um Geltung zu kämpfen hat: die Ideenwelt des Klassizismus. Hier stoßen wir auf einen der Punkte, der im Bilde der Kunstentwicklung des 18. Jahrhunderts so oft verwirrt. Die Gegensätzlichkeit zwischen redlicher Naturandacht und antikisierender Idealität, der zu so hitzigen Streitigkeiten führt und in der Kontroverse Johann Gottfried Schadows mit Goethe vom Jahre 1801 seine sinnfälligste Ausprägung erfahren hat, verführt leicht dazu, lediglich Kontraste an der Arbeit zu sehen. Man vergißt dabei die tiefere Gemeinsamkeit, die auch hier die feindlichen Brüder als Geschwister erkennen läßt. Denn in der Rückkehr zu der reinen Anschauung des Griechentums glaubte das Jahrhundert zunächst nicht minder eine Rückkehr zum Natürlichen zu erleben. Es herrschte nicht das Bewußtsein, daß man dem stilisierenden, die Wirklichkeitserscheinung planmäßig zu künstlerischem Zwecke ändernden Prinzip des Barock, das überaltert erschien und seine Lebenskraft verloren hatte, in der Antike ein neues, besseres Prinzip gleicher Zweckhaftigkeit gegenüberstelle. Man war vielmehr der Überzeugung, durch die Hingabe an die Formenwelt der Alten allen naturfälschenden Gefahren zu entgehen, in ihrer kristallinen Klarheit die Zauberformel zu finden, um sich der Natur selbst und ihrer Hoheit ebenso zu nähern wie das Volk der Griechen in den Kindheittagen der Menschheit. Auch der Klassizismus, in den die Antikenbegeisterung der Renaissance nach Jahrhunderten mündete, gehört unlösbar zum Kern der Kunst und Kultur der Epoche, deren letzte Eigenschaft die Lust einer aufatmenden, jubelnden Befreiung war. So kommt es auch, daß die französische Revolutionszeit in der klassizistischen Kunst einen Ausdruck ihres Wesens sieht. Was an äußeren Motiven mitwirkt, der stolze und schmeichelhafte Vergleich mit der römischen Republik, später unter Napoleon mit dem römischen Kaisertum, hat nur sekundäre Bedeutung. Auch hier sind ethische Vorstellungen am Werke. Wie man in der Staatsumwälzung ein reinigendes Bad des Gemeinschaftslebens erblickte, so in der antikisierenden Kunst ein Reinigungsbad des Geschmacks — und nicht nur der ästhetischen Beziehungen, sondern der Gesinnung. Die ernste, schlichte, gemessene Liniensprache gräzischer Bauwerke, der Antike nachempfundener Skulpturen, Möbel, Gegenstände, Gemälde und Zeichnungen erschien der freiheitliebenden, tapferen, todverachtenden Generation von 1790, die die Ordnung der Welt auf der Grundlage natürlicher Gesetze erneuern wollte, angemessen. Sie war zudem auch darum hochwillkommen, weil ihr fundamentaler Gegensatz zu dem Kunstgesetz der Königsstile als ein für jedermann aus dem Volke verständliches Symbol der Staatsumwälzung einleuchtete.

Denn im Hin und Her der seltsamen Verschiebungen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts den verschiedenen Abspaltungen des neuen Kunstbegriffs eine stets wechselnde Stellung anwiesen, war die einst junge Kunst vom Anfang des Zeitabschnitts, inzwischen zu Jahren gekommen, ein Kennzeichen abgetaner Zustände geworden. Man hatte bereits vergessen, daß auch der Sinn des Kunstausdrucks, der die Barockwelt unmittelbar ablöste, eine Bewegung der

Befreiung darstellte. Eine Befreiung von allzu eng gewordenen Regeln, von festgefrorenen Stilgedanken, von künstlerischen Gebilden, in denen sich der Geist eines versunkenen Zeitabschnitts gespiegelt und wohl gefühlt hatte. Auch in dem Kreise dieser Formvorstellungen, die wir nun recht eigentlich als „Rokoko“ bezeichnen, lebte ein revolutionärer Funke nicht nur in dem Sinne, wie jedes System künstlerischen Wollens, das sich durchsetzen will, revolutionierend wirkt, weil es ältere Systeme vom Thron stößt, sondern als der sehnstchtig erstrebte Ausdruck einer Zeit, die im ganzen Umfang ihrer Lebensbetätigungen Zwang abschütteln und die Luft der Freiheit atmen wollte.

Gewiß, auch hier ließ sich nicht mit einem Schlage der Weg von Künstelei, Prunk und Unnatur zur Einfachheit finden. Das Kostüm des Rokoko und die Mode der Schäferspiele erscheinen nicht nur uns Menschen des 20. Jahrhunderts, sie erschienen bereits den Zeitgenossen des jungen Goethe als abzulehnende, lügnerische Verziertheiten. Aber diese Tracht der Schnallenschuhe, der geblühten Seidenröcke, der duftigen Puderperücken, der Spitzenjabots und Schönheitspflästerchen — den Menschen um 1730 und 1740 galt sie als eine Erlösung und Befreiung von der einschnürenden Kleidung unter Ludwig XIV. Wenn Frau Amtmann und Herr Apotheker ins bebänderte Schäferkostüm schlüpften, sich mit Hirtenstab und Lämmchen ausstaffierten, so glaubten sie, an den Busen der Natur zurückgefunden zu haben. Wenn Damon und Phyllis auf der Bühne süsse Liebeslieder flöteten und Pfänderspiele mit Küssen aufführten, so sah man darin ein heiteres und glückliches Überwinden der düster-pompösen Staatsaktionen, die das Theater früher geboten hatte. Daß man dabei immer noch reichlich gedrechselt und verschraubt vorging, empfand man einst nicht; man sah nur die Befreiung.

*

Wenn in dem vorliegenden Bande die „Kunst des Rokoko“ geboten wird, so heißt es den Umfang der Aufgabe bestimmen und umgrenzen. Nach dem Gesamtplane der Propyläen-Kunstgeschichte fügt sich die Darstellung zwischen die unmittelbaren Nachbarn ein, die bereits vor ihr zu Wort gekommen sind. Der eine nahm die Kunst des Barock zum Thema und verfolgte die Taten und Äußerungen dieser Stilwelt auch bis zu ihren Ausläufern im 18. Jahrhundert. Der andere gab ein zusammenfassendes Bild von der Kunst des Klassizismus, die wohl erst um 1800 ihre Blüte erlebte, aber, wie soeben wieder angedeutet wurde, in langer, weit zurückreichender Vorbereitungszeit zu diesem Gipfel aufstieg. So senkte sich von beiden Seiten her der Blick bereits auf wesentliche Erscheinungen des Bildes, das die Kunst des 18. Jahrhunderts darbietet. Auch auf solche Teilgebiete, die, wie wir sahen, aufs engste mit dem Wesenskern der Phantasieschöpfungen verbunden sind, deren Weltberuf es war, dem Zeitabschnitt vom Tode Ludwigs XIV. bis zur Revolution, oder, um diese Abmessung in einer charakteristischen Übersetzung deutsch zu formulieren, von Gottsched bis zum jungen Goethe, von Schlüter bis Winckelmann seinen künstlerischen Spiegel vorzuhalten.

Es gilt darum, in dieser einleitenden Übersicht, wie bei den folgenden Abbildungen und Tafeln, auf die Heranziehung mancher interessanten Einzelheiten und Zusammenhänge zu verzichten, um dem Leser und Benutzer der ganzen Reihe Wiederholungen zu ersparen. Gleichwohl ist es geboten, die eigentümliche Verflechtung ästhetischer Anschauungen und formaler Prinzipien zu berücksichtigen. Eine völlige Beschränkung auf die schöpferischen Äußerungen der Rokoko-Periode, die im engeren Sinne unter den Begriff der präzisierten Stilbezeichnung fallen, wäre unzweckmäßig. Sie würde ein unvollständiges und darum falsches Bild ergeben. Das Fortleben der Barockgedanken, ihre Auflockerung und Verjüngung, das Hineinwirken des hellenischen Ideals und seine wachsende Macht, nicht minder die Erscheinungen, die aus der Befreiungstendenz und Naturfreudigkeit der Zeit zur Begründung des modernen Realismus führten — alle diese Elemente verlangen ihren Platz.

✱

Der dunkel-schwere Klang des Wortes „Barock“ traf durchaus die Eigenschaften eines Stils, der stark ausladende, schwülstige, bauschige, gleichsam mit fetter Nahrung gemästete Formen liebte, der am malerisch Bewegten haftete, um zu imponierendem Ausdruck zu gelangen. Mit nicht geringerem Instinkt war von ungefähr das Wort geschaffen, erfunden oder geboren, das die geschichtliche Wandlung des Kunstgefühls vom zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts an bezeichnet. Die Ableitung von dem französischen „rocaille“, das man am besten mit „Grottenwerk“ übersetzt, scheint zuzutreffen. Aber diese Herkunft allein erklärt das Wort noch nicht. Grottenanlagen, die man als spielende Nachahmungen natürlicher Höhlen in Gartenrevieren oder in Villen und Palästen aufbaute und mit Muscheln und phantastischen Tropfsteinzacken ausstattete, waren seit dem Altertum bekannt und dem Geschmack des Hochbarock nicht fremd. Wenn man jetzt bei freieren dekorativen Erfindungen die Muschelform gern hervorhob, so wurde sie im Grunde aus dem Zusammenhang von Anlagen, die man als Grottenwerk hätte bezeichnen können, herausgelöst. Sie spielte auch von vornherein durchaus keine allein maßgebliche Rolle, sondern hatte andere ornamentale Formen als gleichwertige Faktoren neben sich. Aber es reizte wohl, dem Wort Barock eine leichtere, heller und zierlicher gefärbte Fortbildung zu geben, in der die alte Bezeichnung nachklang, doch zugleich einen tändelnden Schnörkel ansetzte. Die Anknüpfung an rocaille wurde hierzu gern benutzt. „Rokoko“ — die Gleichheit der zwei letzten Silben, die Gleichheit der drei Vokale üben eine in hohem Grade onomatopoetische Wirkung aus. Wir hören ein Neckeln, ein zartes Klingeln feiner Glöckchen. Wir sehen lächelnde, doch nach festen Gesetzen geregelte Grazie vor uns.

Herkunft und Ausbildung des Namens „Rokoko“ deuten darauf hin, daß es der künstlerische Charakter der Innendekoration war, der die Veränderung des Geschmacks bestimmte. Von hier aus entwickelte sich die neue Stilempfindung. Bezeichnend genug für eine Epoche, die im Gegensatz zu lautem Gepränge das Intime suchte, die nicht sowohl repräsentieren als genießen wollte. Aber diese Herkunft des neuen Stils trug auch schon den Keim zu einer Begrenzung seiner Wirkung wie seiner Lebensdauer in sich. Im Grunde hat er sich nicht länger als vier runde Jahrzehnte, von 1720 bis 1760, einer maßgeblichen Herrschaft erfreut. Auch innerhalb dieser kurzen Zeitspanne schon sieht er sich von Rivalen umdrängt, und nach ihrem Abschluß beginnt die Zersetzung, wobei das Tempo in den einzelnen Ländern verschieden ist. Das „klassische Rokoko“, wenn man diesen Ausdruck wagen darf, ist nur eine zarte, schwächliche Blüte, aber doch von so eindringlicher Zauberkraft, daß sie unermesslichen und unsterblichen Reichtum hervorgebracht hat, und daß ihr Duft weit im Umkreis der Nachbargärten und noch lange nach ihrem Welken spürbar blieb.

In den Jahrhunderten der Renaissance und des hohen Barocks, die eine großartige Entfaltung der Baukunst heraufgeführt hatten, war die Architektur so mächtig geworden, daß sie auch die innere Raumausschmückung vollständig beherrschte. Um 1700 wurde in den Sälen der Schloßbauten die Wand durchaus wie eine Fassade behandelt, nach den Gesetzen des Außenbaus erdacht und gegliedert. Pilaster teilten sie, oben durch ein kräftiges Quergebälk zusammengefaßt, über dem ein breiter Fries, gleichsam noch ein kleineres Obergeschoß, sichtbar wurde. Die Türen zwischen den Zimmern wurden Portale, in ähnlicher Weise betont wie die Straßeneingänge des Bauwerks, durch Linienführung und Schmuck ausdrucksvoll hervorgehoben. Es störte auch nicht, wenn ein Raum mehrere, vier oder fünf Türen beanspruchte: sie wurden dann ohne Unterschied in der gleichen architektonischen Form behandelt. Die großen Spiegelarrangements aber übernahmen die Rolle der Fenster. Nur daß man im Innenraum dem Prunkbedürfnis weiteren Spielraum gönnen konnte als am Außenbau. Hier hatte man nicht den Stein, der die Farbe vorschrieb, sondern konnte mit gefügigeren Materialien arbeiten und den Stuck üppig vergolden, ohne Furcht, daß Regen und Wind der Verschönerung zu Leibe gingen. Den Menschen des „Louis XIV“ gefiel diese Art der Innendekoration ausgezeichnet. Sie paßte zu ihrem Hauptbedürfnis der Repräsentation.

Mit der Zeit jedoch empfand man einen Widerspruch in dieser absoluten Beherrschung des inneren Hauses durch die Vorschriften der Architektur. Der

Innenraum revoltierte, er suchte sich kleine Erleichterungen zu verschaffen. Die Vorbereitung reicht weit zurück. Bereits in manchen Ornamentstichen des Architekten und Zeichners Daniel Marot, der im wesentlichen noch dem 17. Jahrhundert angehörte, tauchen auffallende neue Gedanken auf. Diese Stichsammlung, von dem Hugenotten Daniel gemeinsam mit seinem Vater Jean Marot noch in Paris herausgegeben, bevor er nach Aufhebung des Edikts von Nantes in holländische Dienste trat, enthält Erfindungen, die sich von den geschwollenen, breit gewundenen Bildungen des Hochbarock heimlich entfernen. Andere Meister der Schmuckform, die um 1700 in Frankreich tätig waren, wie Jean Bérain, schlagen ähnliche Wege ein. Was hier getrieben wird, ist im wesentlichen noch nicht eigentlich bewußte Neuschöpfung, vielmehr ein aufmerksames Hinhorchen auf Anregungen aus Italien, wo der hochgestimmte Barockübermut des Francesco Borromini oder des Pietro da Cortona längst zu einer freieren dekorativen Sprache gedrängt hatte. In Italien war niemals die Erinnerung an jene zarteren Schmuckgedanken ausgestorben, die Raffael in Aufnahme gebracht hatte. Ihr Ursprung reicht noch weiter zurück: bis zu den Wanddekorationen der Antike, die man in Renaissancezeiten mit Jubel wiederentdeckt hatte, und die den Urbinaten entzückten. Ihre Rahmendisposition, ihre symmetrischen Verschlingungen von stilisiertem Pflanzenwerk mit phantastischen Tiergestalten und Fabelwesen, mit Masken und Fruchtschnüren, Vögeln und Insekten, Gefäßen, Waffen und anderen Gegenständen, die naturalistisch eingestreut wurden, finden nun zum dritten Male Aufnahme. Von den Thermen und Kaiserpalästen über die Loggien des Vatikan geht der Weg in die französischen Schlösser der späteren Epoche Ludwigs XIV. Mit anderen Worten: er führt von der Grotteske zur Rocaille — womit die gemeinsame Herkunft sich auch in den Namen deutlich kundgibt.

Was nun geschieht, ist eine Art Verjüngung der Innendekoration. Die geschwollenen, fettleibig gewordenen ornamentalen Bildungen werden wieder leichter, schlanker. Die Anordnung der formalen Elemente, die sich bisher dicht aneinander drängten, wird lichtdurchlässiger. Als das 18. Jahrhundert aufsteigt, faßt man die gelegentliche Anwendung dieser Ideen mehr und mehr zusammen, und es entwickelt sich bald ein neues Stilsystem, das vollends zur Herrschaft aufsteigt, als der alte König stirbt und jene allgemeine Sehnsucht nach einer ungebundeneren Lebensgestaltung durchbricht. Wandlung der Zeitstimmung und der künstlerischen Ausdrucksformen gehen Hand in Hand. Die Verbindungsfäden schießen so schnell hin und her, daß man Einwirkung, Gegenwirkung, Rückwirkung nicht mehr im Einzelnen auseinanderhalten kann.

Auch das gehört zu den Kennzeichen der Lage: daß der architektonische Erfindungsgeist, der fast drei Jahrhunderte so glorreich geblüht hat, nunmehr schwächer wird. Das machtvolle Raumgefühl, die große Baugesinnung, die den kunstgeschichtlichen Zeitabschnitten der Renaissance und des Barock vor allem ihren Stempel aufdrückte, setzt nicht in gleichem Maße wie vordem junge Blüten

an. Diese strenge Kunst der souverän beherrschten Linien und Verhältnisse von Bau- und Raummassen ist nicht mehr Ausgangspunkt und Fundament der künstlerischen Phantasie. Man behilft sich noch auf Jahrzehnte hinaus mit den eingeführten Formen, die von Hand zu Hand weiter übernommen werden. Dafür richtet sich die Aufmerksamkeit mit ganz anderer Intensität auf den Innenraum. Eine Umstellung, die durchaus und sehr tief der Anschauungswelt eines Geschlechts entspricht, dem es nicht so sehr darauf ankommt, nach außen hin imponierend aufzutreten und in mächtigen Schichtungen ein starkes, gebieterisches Lebensgefühl zu bekunden — das vielmehr höheren Wert darauf legt, ein exklusives aristokratisches Dasein mit Glanz, Grazie und Geist zu umrahmen. Daraus erklärt sich der wunderliche Gegensatz, der sich jetzt zwischen Architektur und Innendekoration unverblümt offenbart. Die Bauformen gleiten im wesentlichen vom Barock in den Klassizismus. Es gibt Zwischenspiele, gewiß, sie werden uns noch beschäftigen. Aber im ganzen bleibt diese Linie maßgebend, und die Merkmale der Übergangsepoche, die am Außenbau überhaupt kenntlich werden, beschränkten sich auf dekoratives Nebenwerk. Ein Zustand tritt dann ein, bei dem die Innendekoration gleichsam nach außen dringt. Es ist, als gebe der eigentlich bestimmende Geschmack der Zeit an der Fassade seine Visitenkarte ab. Von einer elementaren Verwandlung des baukünstlerischen Denkens aber ist keine Rede. Neue Konstruktionsgedanken treten nicht auf.

Die beiden Jahrzehnte der Regentschaft in Frankreich, von 1715 bis 1735, bringen die Entscheidung. Man nennt sie mit gutem Grunde die Periode des Frührokoko, obschon die Régence auch wichtige Keimzellen des Klassizismus in sich birgt — ein Parallelismus, der wieder auf die gemeinsame Quelle aller Kunstströmungen des Jahrhunderts deutet. Die Verjüngung des Innenstils verläßt nun das Stadium der Vorbereitung und stellt sich als vollzogene Tatsache vor. Man behält freilich fürs erste noch manche Grundvorstellungen der vergangenen Zeit bei. Es geht alles seinen gemessenen Gang, bei dem jede Stufe der Entwicklung organisch aus der früheren wächst. Ist man der Herrschaft des Architektonischen im Innenraum überdrüssig, so wird doch das Schema der gewohnten Wandgliederung, bei der der flache Pilaster eine Rolle spielte, um oben den Fries zu tragen und unten vom Sockel gestützt zu werden, noch nicht ohne weiteres aufgegeben; es bleibt deutlich sichtbar. Nur: der Pilaster trägt eigentlich nichts mehr und braucht auch nicht gehalten zu werden. Er hat seine Funktion als ein stützendes Glied verloren und verwandelt sich in ein Rahmenwerk. Mehrere Leistenrechtecke sind dabei ineinander geschachtelt. Aber auch das geschieht nicht mehr mit der finsternen Konsequenz des abgedankten strengen Stils. Vielmehr wird das ganze Rahmenwerk nach oben wie nach unten hin aufgelöst in jenes leichte und freie Spiel mit Ranken und Muschelmotiven, mit S-förmig geschweiften Linien, die irgendwie von Blattpflanzen oder Gräsern ihre Gestalt beziehen, mit kleinen Gittern und abstrakten Schnörkeln, die auseinanderstreben oder sich grüßen, mit Blumengewinden

und geschürzten Knoten, kurz, mit jenem ganzen Feuerwerk anmutiger ornamentaler Erfindungen, das aus einer sprühenden Laune geboren scheint.

★

Zwei Männer sind es vor allem, die maßgeblich hervortreten: Robert de Cotte und Gilles-Marie Oppenord. Beide sind Schüler von Jules Hardouin-Mansart, dessen Nachfolger de Cotte als oberster königlicher Baubeamter zu Paris wurde. Als Architekten führen sie getreulich fort, was der Meister begonnen. De Cotte vollendet Mansarts Groß-Trianon und seine Schloßkapelle zu Versailles (Abb. 127) und hütet sich, von der vorgezeichneten Bahn abzuweichen. In seinen Kirchenbauten, wie St. Roch in Paris, ist er völlig streng und ganz im Stil der noch sehr brauchbaren Überlieferung befangen. Aber wenn er in Trianon, auch in Versailles selbst, die Ausstattung von Zimmern und Sälen zu leiten hat, wenn er private Palais schafft, wo noch weniger Bindung an die höfische Etikette stört, öffnet sich plötzlich das ganze Stilarsenal des Frührokoko. Das berühmteste Beispiel für den neuen Geschmack ist de Cottés Hotel de la Vrillière, das später zum Quartier der Bank von Frankreich wurde. Hier hat der Stil Régence ein Wunderwerk hervorgebracht. Vor allem die Goldene Galerie (Abb. 129) gibt Kunde von der beweglichen Erfindungskraft des genialen Dekorateurs. Oppenord stand dem Herzog Philipp von Orleans besonders nahe. Er lieferte dem Regenten die gerühmte innere Neugestaltung des Palais Royal, wo wiederum die große Galerie an erster Stelle steht. Wir können dies Meisterwerk selbst nicht mehr studieren, denn es ist beim Kommune-Aufstand von 1871 zugrunde gegangen. Aber wir kennen Oppenords Ausstattung der Hotels Pierre Crozat in Paris und Montmorency, wo es galt, einem reichen, verwöhnten Kunstfreund und seinen Sammlungen ein Heim zu schaffen. Und wir kennen die gezeichneten und gestochenen Entwürfe des Künstlers, die von der erstaunlichen Vielseitigkeit und Laune seiner Phantasie berückende Kunde geben (Abb. 128, Taf. I). Oppenord, ein Niederländer von Geburt, hatte auch in Italien studiert: er ist ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der Verbindung zwischen den älteren Befreiungsversuchen des italienischen Barock und dem aufsteigenden Rokoko.

Es geschah, was stets eintritt, wenn der Entwicklungsgang der Kunst den gebotenen natürlichen Verlauf nimmt: was alle ersehnten, einzelne in verschiedenen Richtungen auch bereits angestrebt hatten, fand durch den Geist und die Hand auserwählter, zu einer Führerrolle bestimmter Persönlichkeiten seine Erfüllung. Man wird gewiß nicht sagen können, wie es mitunter geschah, daß de Cotte oder Oppenord die „Erfinder“ des Rokoko oder vielmehr der Régence sind. Denn niemals hätten sich die neuen Formen, die sie in Vorschlag brachten und durchsetzten, so sieghaft Frankreich und Europa unterworfen, wenn nicht der Boden für ihre Tätigkeit längst bereitet gewesen wäre.

Die radikale Entfettungskur, der die Barockdekoration unterzogen wurde, war so einleuchtend, daß alsbald ein ganzer Heerbann den Führern folgte.

Mit Aurèle Meissonnier, der bereits eine jüngere Generation vertritt, kommen wir in der Entwicklung des Stils einen bedeutenden Schritt weiter. Auch er hatte in Italien studiert, in Turin die kühnen Barockwerke des Guarini kennen gelernt, in denen Borromini nachklang, und nach Paris eine Kühnheit der Schmuck-erfindung mitgebracht, die sich kaum mehr bändigen ließ. In seinen Stichen und Entwürfen zog Meissonnier kühn die Konsequenzen der freigewordenen Ornamentik (Abb. 133). Deutlich erkennen wir den Weg, der zum eigentlichen Sinn der Bewegung hinführt. Während nämlich zuerst noch eine gewisse Stilisierung vorherrschte, wandte man sich nun immer entschlossener einem reinen Naturalismus zu, einer bis dahin unbekannten Treue in der Nachbildung von Blumen, Gräsern, Pflanzen, Früchten, aber auch von mannigfaltigen Gegenständen, die jedem aus dem Alltagsleben bekannt waren, wie Körben, Fruchtschalen, Musikinstrumenten, Gartengeräten, Masken. In den Mittelflächen des Rahmenwerks, das in keiner Weise mehr fest oder steif aneinandergeleimt erscheint, sondern schon seiner eignen Rolle als Rahmen zu spotten beginnt, tauchen leichte, spielerische Gehänge auf, wo jene Buketts und Embleme von lose geschlungenen Bändern gehalten werden. Meissonnier kann sich nicht genug tun in der Aufbietung dieser Details. Er läßt auch bald den Rahmen nicht mehr in Ruhe, sondern beginnt dessen weitere Auflösung in Szene zu setzen. Er vor allem hat das Muschelwerk zu Ehren gebracht, das den Zeitgenossen so charakteristisch erschien. Seine Muscheln dringen in den Rahmen ein, verändern ihn, wandeln sich in Felswerk, in alle möglichen zackigen Gebilde, deren Beruf es ist, Unruhe und Abwechslung zu schaffen, nur ja keine würdevolle Linie mehr mit überernstem Antlitz blicken zu lassen. Abwechslung! Sie wird eine bedeutsame Parole für die graziöse Zeit, der in Wahrheit nichts verhaßter ist als die Lange-weile, und deren Raffinement, deren Lust an pikanten Einfällen sich an den Wänden der festlichen Säle spiegeln will. Meissonnier erkennt nicht einmal mehr die einst heiligen Gesetze der Symmetrie an. Bei den Bogenstellungen und Voluten vergißt man oft den alten Parallelismus. Das Flammenwerk und sonstige launische Gewirr, das zu Hilfe gerufen wird, achtet ohnehin solcher Bindungen nicht. Gerade im 17. Jahrhundert hatte man ja die Kunst Ostasiens kennen gelernt und bemerkt, daß es andere Möglichkeiten gibt, einen Bildeindruck geschlossen und im Gleichgewicht zu halten, als die nüchterne, oft in Pedanterie ausartende Regel des Symmetrischen. Das macht man sich zunutze. Man fühlt die innere Balance, die bei ungleich verteilten Schmuckelementen zustande kommen kann. Zuerst wird der Reiz der Asymmetrie an einzelnen Ordnungen innerhalb ruhiger Umrahmung erprobt. Bald hält nichts mehr stand. Meissonniers Phantasie steigt ins Märchenhafte — wenigstens in seinen Musterbüchern! Geht er zur praktischen Arbeit über, weiß er sich freilich zu zähmen. (Gerade unsere Gegenwart des 20. Jahrhunderts kennt Gegenstücke hierzu: ein anderes ist die schweifende Phantastik moderner Architekten, wenn sie sich auf dem Papier austobt, ein anderes ihr Wirken mit der Materie der Baustoffe.) Zwar hat der Künstler auch als Architekt Wagnisse geplant, die über das Gewohnte

weit hinausgingen. Sein Entwurf zu der Kirche St. Sulpice in Paris wollte die Gesinnung des neuen Stils in die Architektur dringen lassen (Abb. 134). Da kam er aber schön an. Das ließ der französische Geschmack nicht zu, der nun einmal im Bauwerk keine Experimente machen wollte. Der Fall ist umso interessanter, als nach unserem heutigen Gefühl Meissonniers Vorschlag durchaus nichts Ungebührliches forderte. Aber schon diese Selbständigkeit der Fassade, die mit allerlei Kurven arbeitete, erschien bedenklich; man rettete sich zu der gesetzten Strenge des Entwurfs von Jean-Nicolas Servandoni aus Florenz, der einen zweistöckigen Portikus, unten dorische, oben ionische Säulenordnung, und ausdrucksvolles, doch konventionelles Gebälk in Vorschlag brachte (Abb. 135). 1756, also in der Blütezeit des nun zu voller Macht aufgestiegenen Rokoko-Geschmacks, ward St. Sulpice in dieser Gestalt vollendet!

Bezeichnend für das Zurücktreten des Architektonischen in der Innenausstattung ist die eifrige Zuhilfenahme schmückender Malerei. War der Stil des Dekors von den strengen Linien zu malerischer Bewegtheit übergegangen, hatte man zu den schweren Farben der früheren Zeit allerlei reichere Tönungen hinzugenommen, so zog man jetzt die Konsequenz. Nicht nur die Plafonds, die schon früher von schwülstig-allegorischen Darstellungen bedeckt wurden, sollten mitsprechen: die von geschweiftem Rahmenwerk eingefassten Wandfelder, die Kartuschen und Supraporten füllten sich mit zierlichen und tändelnden Bilddekorationen in den beliebten blaßblauen, rosa und zartgrünen Farben der Zeit. Die besten Meister beteiligten sich an diesen Bemühungen. Watteau, Boucher, Natoire, van Loo finden wir unter ihnen (Abb. 132, 136, 172, 173, 192, 201). Und es war nur natürlich, daß sich die Malerei selbst erfindend und anregend als Förderin des neuen Geschmacks erwies. An der Spitze der Zeichner und Stecher, die Einfluß gewannen, steht Claude Gillot, der Lehrer Watteaus, der mit unerschöpflichem Geistreichtum raumkünstlerische und dekorative Entwürfe hervorsprudelt. Das freie Linienspiel verbindet sich bei Gillot gern mit menschlichen und Tierfiguren — eine besondere Rolle spielen dabei die Affen, deren groteske Körper und Bewegungen er mit Vergnügen in den schwingenden Rhythmus und den Witz dieser Arbeiten einfügte.

Die ganze Fülle aller Merkmale und Schmuckgedanken des Rokoko sammelt sich dann in der glänzenden Tätigkeit von Germain Boffrand. Auch er war noch Schüler von Jules Hardouin-Mansart und blieb als Architekt in den Bahnen seines Meisters. Zumal in späteren Jahren hat er, in Diensten des Herzogs Leopold von Lothringen, viel in Nancy gebaut, an erster Stelle das Schloß und die Kathedrale. Er bewies dabei, daß der französische Barockgeschmack, der schon immer zu ruhigeren Linien und Formen drängte, dadurch entschieden getrennt von der gleichzeitigen italienischen Art, ohne Schwierigkeit den Übergang zum Klassizismus fand (Abb. 131) — und daß es dazwischen für die Architektur keinen Raum zu Extratouren gab. Einen Rokokostil der Baukunst, der sich in der Anordnung der Baumassen und in der Gestaltung der Fassaden gezeigt hätte, hat es in Frankreich nicht gegeben. Man war sich bewußt, daß hier

andere Gesetze walteten, die Beachtung verlangten, und die man nicht ungestraft verletzen konnte. In der Innenausstattung aber hat gerade Boffrand der freiesten Laune die Zügel schießen lassen. Zu seinen Hauptwerken gehört, was er in dem Hotel de Soubise schuf (dem heutigen Pariser Archivgebäude). Auch hier grüßt im Außenbau unverfälschtes Barock. Der Architekt Pierre-Alexis Delamaire gab dem Bauwerk die wuchtige Hauptfassade mit dem vorspringenden Mittelrisalit und dem klar profilierten Giebel, gab ihm den stattlichen, tiefen Vorhof mit den Kolonnaden. Im Innern aber ließ Boffrand den ganzen Zauber des Rokoko sprühen, mit geistreicher Auflösung aller geraden Linien, mit phantastischer Verwebung von Pflanzen- und Muschelornamenten, mit Holzschnitzereien, vergoldeten Balustraden, vergoldeten Reliefs und Medaillons (Abb. 132). Die Ausstattung des Hotel de Montmorency gibt ein weiteres Beispiel seiner delikaten, mutwilligen, doch in jedem Zuge disziplinierten Kunst. Neben ihm vertritt Jacques-Ange Gabriel das reife Rokoko. Auch er als Architekt von gemessener Klarheit. Von Gabriel stammen die großartigen Bauten, die an der Nordseite der Place de la Concorde Wacht halten. Sie erscheinen wie Abkömmlinge der Louvrefronten von Perrault: mit ihren Bogengängen im Erdgeschoß, ihren Säulenstellungen vor den oberen Stockwerken, mit den bereits klassizistischen Giebelfronten der vier Eck-Risalite, die so wundervoll zu der zwischen den beiden Palastbauten in der Ferne auftauchenden Madeleine stimmen. Gabriels unsterbliche Tat ist der Entwurf dieses unvergleichlichen Platzes selbst, dessen großzügige Raumgestaltung heute wie ehemals an erster Stelle zum Ruhm des Stadtkunstwerkes Paris gehört und in der ganzen Welt nicht seinesgleichen hat (Taf. II). Deutlicher noch läßt Gabriels Schlößchen Klein-Trianon im Parke von Versailles die heraufsteigende Epoche des Klassizismus vorklingen (Abb. 145). In einfachster Gliederung, wirkend allein durch die wohltuende Ausmessung der Einzelformen, steigt das Palais auf, das für eine Hauptrepräsentantin der Rokokozeit errichtet wurde: für Madame du Barry. Gequadertes Untergeschoß, das als schlichter Sockel behandelt ist. Darüber flache korinthische Pilaster, die das kaum vortretende Mittelrisalit mit seinen drei Fensterachsen betonen und zugleich mit dem Hauptstockwerk das niedrigere Obergeschoß einfassen. Darüber flaches Dach mit bescheidener Balustrade, deren Säulchen an den Ecken und über den Pilastern durch schmucklose Postamente unterbrochen werden. Unendlich oft ist das Muster nachgeahmt worden, aber niemand hat die phrasenlose Vornehmheit des Originals erreicht. Nur ein Schritt ist es nun noch zur Architektur des Louis XVI und des Klassizismus. Aber auch hier schwelgt die Ausstattung der Innenräume in den geschwungenen Linien und den lebenswürdigen Dekors des Muschelstils. Diese Künste konnte Gabriel auch im Hauptschloß zu Versailles bewahren, wo er zahlreiche Säle und Kabinette umgestaltete. Unterstützt von den Bildhauern Antoine Rousseau und Jacques Verberckt, der aus Antwerpen nach Paris gekommen war, bahnte er dem Rokoko den Weg in das barocke Prunkschloß Ludwigs XIV. (Abb. 137—143).

Nicht anders ist es mit den kleineren Palais, Villen und Hotels, die seit Beginn der Régence in Paris aus dem Boden stiegen. Damals entsteht der Faubourg St. Germain. Für die Neigung der Zeit zum Intimen, zu zierlichen und kleinen Formaten ist die Blüte dieses Bautypus bezeichnend, der neben dem riesigen „Schloß“ als dessen Abkömmling, doch nach völlig eigenen Lebensgesetzen, sein Recht behauptet. An der Spitze der Baukünstler, die hier am Werke sind, steht Cailleteau, genannt Lassurance, der schon 1724 starb, und dessen frühes Meisterwerk, das Hotel de Pussort, noch in die letzten Jahre des 17. Jahrhunderts fiel. Er führt die stattliche Schar der Modearchitekten, die nun für den Adel Pariser Quartiere schufen, und die Cornelius Gurlitt einmal schlechthin als die „Schule des Faubourg St. Germain“ bezeichnet hat. Es wird für diese Bauten eine Formel üblich: zurücktretende Fassade, von der Straße durch eine Cour d'honneur getrennt, die von einer Mauer abgeschlossen wird, die Hauptfront aber nach dem Garten zu, also meist rückwärts, gelegentlich auch, wenn ein besonderer Schnitt des Grundstücks das erforderte, nach der Seite hin (Abb. 609). Die Stilsprache ist überall ein fortgeführtes Barock, mitunter schon der Schwelle des Klassizismus genähert. Im Innern jedoch schwelgte die dekorative Lust der frei und zärtlich geschwungenen Ornamente.

Der Parallelismus des befreiten Barock, das wir als Rokoko bezeichnen, und der immer machtvoller hervortretenden Liebe zu den reinen und klaren Formen der Antike zeigt sich nirgends unverhüllter als in diesem französischen Zusammenspiel der Architektur und des Innenausbaus (Abb. 148, 149). Der Gegensatz ist offensichtlich. Er hat gewiß, in Frankreich wie allenthalben, die Künstler wesentlich beeinflußt. Der Wechsel des Eindrucks, wenn nach der Ruhe der Außenfront die zwanglose, heitere Dekoration und Einrichtung der Innenräume den Eintretenden empfing, wenn andererseits, beim Verlassen des Gebäudes, das Kleinwerk, die spielende und glitzernde Ungezwungenheit durch gemessene Linien, ruhige Flächen, große Umrisse abgelöst wurde, mußte als Mittel der Wirkung willkommen sein. Aber man darf darüber die innere Verwandtschaft der beiden Geschmackswelten nicht vergessen. Uns Heutigen scheinen sie sich zu trennen. Die Menschen von der Mitte des 18. Jahrhunderts fühlten keinen Widerspruch. Denn auch die Rückkehr zu den Formen des Griechentums, in deren Wert und Sinn man jetzt erst tiefer eindringen lernte, deren Kenntnis durch immer glücklichere Entdeckungen vermehrt wurde, gehörte zur Befreiung von dem Schwulst und der repräsentativen Strenge. 1754 entwarf Gabriel die Place de la Concorde. 1766 baute er Petit-Trianon. Schon 1761 schrieb Diderot, es müsse nun alles „à la grecque“ sein. In dem gleichen Zeitraum stieg, seit dem Jahre 1764 (bis 1790) an Stelle einer baufällig gewordenen alten Kirche das der heiligen Genoveva geweihte Gotteshaus empor, das bald nach seiner Vollendung in das „Pantheon“ Frankreichs verwandelt wurde. Sein Architekt war Jacques-Germain Soufflot, der sich in Rom gebildet und in den machtvollen Formen, die er dort kennen gelernt hatte, in Lyon seine ersten Bauwerke errichtet hatte. Korinthische Säulen bestimmen die gewaltige Vorhalle des

Pantheon, deren Giebel sie tragen. Korinthische Säulen gliedern den Innenraum und begleiten die hochstrebende Trommel, über der sich die schöne Kuppel wölbt. Mit der griechischen Sehnsucht Soufflots, der eine Schrift über die Tempelruinen von Paestum herausgab, verbindet sich die Erinnerung an römische Barockkirchen und zugleich die klare Einstellung des französischen Geistes. Darum wird auch der wuchtige Schmuck der Außengestaltung auf die Vorhalle konzentriert, während das Mauerwerk, das die eigentliche Kirche umkleidet, in strengster Einfachheit bleibt (s. Bd. XIV, Abb. 162, 163). Der ursprüngliche Bau der Madeleine-Kirche, ein griechischer Tempel von Pierre Contant d'Yvri (der in der napoleonischen Zeit durch eine neue, großartigere Anlage ersetzt wurde), bildet die äußerste Spitze dieser in sklavische Antiken-nachahmung mündenden Bewegung.

*

In der französischen Malerei erkennen wir die gleiche Entwicklung. Die Repräsentationskunst des 17. Jahrhunderts, der großartige und feierliche Aufbau der damals beliebten allegorischen Kompositionen, dem auch die aus einem freieren malerischen Gefühl erwachsene Landschaft der Poussin und Claude Lorrain sich beugte — sie entsprechen nicht mehr dem gelösten Lebensgefühl der neuen Zeit. Das Heroische, Pomphafte verliert seine Geltung. Man will auch im gemalten Bilde eine leichtere Welt vor sich sehen. Die großen Formate werden nicht mehr bevorzugt; man liebt das Kleine, Zierliche — darum konnte sich auch der Kunstzweig der Miniaturen entwickeln. Biblische Stoffe, religiöse Themata treten zurück. In der Epoche, da man skeptisch an allen Autoritäten rüttelt und die Zeit der Aufklärung von langer Hand die Revolution vorbereitet, greift man unverzagt zur Ungebundenheit heidnischen Lebensgenusses. Aber auch die Schilderung der Liebe wandelt sich von Grund aus. Sie wird nicht mehr als die große Leidenschaft dargestellt, die den Menschen im tiefsten aufrüttelt, auch nicht mehr als die derbe, zupackende Sinnenlust, mit der bei Rubens Faune und Satyrn nach rundlich-feisten Weibern greifen, sondern als das zierliche Spiel schwärmerischer Galanterie. Wie die Menschen selbst, wandeln sich ihre Bildnisse. Die hohen Herren, die Fürsten, Machthaber und Titelträger, erscheinen nicht mehr als unnahbare Götter in wolkiger Allongeperücke, sondern als gepflegte, elegante Männer des Salons. Ihre Frauen sind nicht mehr gewichtige Personen, die den Beschauer kühl und streng anblicken, sondern lebenswerte Gefährtinnen des Lebens, gewohnt, daß man ihnen den Hof macht. Die Kunst der Porträts, die uns von dieser veränderten Gesellschaft Bericht geben, steht auf sehr hoher Stufe (Abb. 164, 181, 210, 219—221, 239, 240).

Der Grundgedanke ist hier wiederum die Sehnsucht nach Freiheit und Natürlichkeit. So treten unmittelbar neben die Abbilder einer Gesellschaft der äußersten Lebensverfeinerung, die dem zierlichen Schnörkelstil der Rokoko-Innendekoration entsprechen, Erzeugnisse des aufrichtigen Realismus, der seine Vorläufer aus dem 17. Jahrhundert weit hinter sich läßt. Niemals vorher

hat man die einfachsten Erscheinungen des gegenwärtigen Daseins und der umgebenden Wirklichkeit mit solcher Ehrlichkeit und betonten Schlichtheit dargestellt. Je weiter das Jahrhundert vorrückt, umso tiefer fassen diese naturalistischen Neigungen Wurzel (Abb. 176, 209, 222). Sie werden gefördert durch das Emporsteigen der bürgerlichen Schichten im sozialen Gefüge des Staatswesens. Neben der aristokratischen Porträtkunst, die bei aller grundsätzlichen Veränderung doch noch durch allerlei Fäden mit der Vergangenheit verbunden bleibt, entfaltet sich eine bürgerliche Bildnismalerei, die in ihrer ganzen Auffassung des Menschenproblems, im äußeren Arrangement, in der Wahl und dem Vortrag der Farben neue Gesetze schafft. Die Linien der Doppelentwicklung, die auf solche Weise sich wiederum vor uns ausbreiten, gehen seltsam durcheinander. Wir haben nicht, wie es dem heutigen Blick zunächst scheinen könnte, ein Gegenüber einander vor uns, sondern ein friedliches Nebeneinander zweier Vorstellungsarten, die sich gemeinsam als Kinder des großen und allgemeinen Freiheitswillens betrachten und es darum auch als selbstverständlich ansehen, daß Einflüsse und Befruchtungen hin und her gehen.

Die Einheit der vielgestaltigen Bewegung wird ungemein deutlich im künstlerischen Werke des Meisters, den wir als den Inbegriff der Kunst- und Kulturvorstellung betrachten, die wir mit dem Namen des Rokoko verbinden. Antoine Watteau kam aus den Niederlanden nach Paris. Er war von Hause aus nicht so sehr ein Franzose als ein Sohn des flandrischen Landes, das eben erst durch Ludwig XIV. erobert und zu einer französischen Provinz gemacht worden war. In seiner Jugend hatte er die Werke der älteren flämischen Schule, des Rubens und vor allem des Teniers, eifrig studiert und von ihnen nicht nur den sinnlichen Schmelz der Farbe, die Fertigkeit in der Komposition figurenreicher Gruppen übernommen. Soldaten-, Marketender-, vor allem Bauernbilder sind es, mit denen er debütierte. Er spiegelte das, was er rings vor sich sah, denn es war die Zeit des spanischen Erbfolgekrieges, und die Niederlande waren der Tummelplatz bunten soldatischen Treibens (Abb. 150). Die einheimische Tradition, die er mit seinen Bauernszenen fortsetzte, hat Watteau auch später nicht verleugnet. Namentlich in den Zeichnungen kommt das zum Ausdruck, die in höchster Meisterschaft Personen des Alltags mit ihren Kostümen und charakteristischen Bewegungen aus einer beispiellosen Schärfe und Sicherheit des Sehens wiedergeben. Man muß oft an Menzel vor diesen Blättern denken, deren Spitze die berühmte Rötzelzeichnung des Messerschleifers im Louvre (Abb. 162) bildet. Watteau gehört zu den ersten, die den bürgerlichen Alltag, die einfache Realität des Volkes nicht nur ohne Verschönerung und Überschminkung, sondern mit dem ernststen Blick und Mitempfinden eines aufsteigenden sozialen Gewissens betrachteten und wiederzugeben suchten.

Die flämische Erbschaft spielt auch noch in die frühesten Gemälde der Pariser Zeit hinein. Zwar die Gestalten, die immer schon schlichter und auch ein wenig gepflegter dreinschauten als die der Teniers-Schule mit ihrer absichtlich-humorvoll unterstrichenen Plumpheit, gleiten bald nach der Ankunft in der

Hauptstadt in eine städtische und französische Haltung. Doch die Art, wie sie auftreten, ländliche Tänze beginnen, spazieren gehen oder eine Gondelfahrt unternehmen, und die landschaftliche Szenerie, von der sie sich abheben, erinnern noch an das Flamland der Jugend. Aber dann ergreift den Maler der Zauber, der von der Hauptstadt des Geschmacks und der Eleganz auf ihn überströmt. Aus kleinen und engen Verhältnissen kam er, der Sohn eines Dachdeckers in Valenciennes, der vom Vater eigentlich zum Zimmermann bestimmt worden war, an die Seine. Mühselig schlug er sich anfänglich in Paris durch, indem er für einen kleinen Händler Kopien fertigte, dann in Claude Gillots Atelier Hilfe leistete. Ein armer Teufel, und ein häßlicher, kränklicher Bursche dazu, so trat er vor die Welt des hellsten Glanzes und der üppigsten Verschwendung. Er war zu ärmlich und zu scheu, um in sie einzutreten. Was immer er geschildert hat an lockenden Bildern eines verschwenderischen, sorgenlosen Daseins, einer verbuhlten Atmosphäre tändelnder Liebesspiele — er hat es nicht erlebt, kaum gesehen, nur geträumt und geahnt. Er hat auch die Pariser Gesellschaft und den französischen Hof in den ersten beiden Jahrzehnten nach 1700 durchaus nicht treulich wiedergegeben oder wiedergeben wollen. Auf eine gefällige Darstellung des aristokratischen Treibens seiner Gegenwart ging er nicht aus. Der Mann, der das ganze Rokoko in seiner Lebensarbeit zu beschließen scheint, gehörte den Daten nach im Grunde noch durchaus der Epoche Ludwigs XIV. an und ragte nur mit seinen letzten sechs Jahren in die Regentschaft hinein. Aber die träumerischen Visionen und sehnsuchtsvollen Phantasien, die er mit Farben dichtete, verwandelten die Menschen jener Jahre bereits in die Gestalt, die die französische und mit ihr die europäische Gesellschaft in den folgenden Jahrzehnten annehmen sollte. Mit dem prophetischen Blick des Genies sah er die kommende Zeit voraus; so sehr, daß das Kostüm der Frauen auf seinen Bildern, das gar nicht der Tracht von Watteaus Gegenwart entsprach, sondern seiner Erfindung entstammte, zehn Jahre nach seinem Tode, um 1730, tatsächlich die allgemeine Mode von Frankreich und damit der ganzen zivilisierten Welt wurde. Niemals ist er selbst ein froher und raffinierter Genießer gewesen, der auf galante Abenteuer ging, sondern er blieb ein Mann, der sich in inneren und äußeren Kämpfen verzehrte, der ernst und grüblerisch in die Welt sah, der die Einsamkeit suchte, dessen schwächlicher Körper von Leiden geplagt wurde, die ihn dann als Siebenunddreißigjährigen schon zu den Schatten hinabrissen. Erst wenn wir uns dies vergegenwärtigen, verstehen wir den tiefen Sinn und Gehalt dieser „Fêtes galantes“, die Watteau so gern malte, dieser Frühstücke im Freien, dieser Szenen musizierender junger Menschen und entzückter Kurmacher, dieser ländlichen, arkadischen Schäfermaskeraden, dieses zarten Komödienspiels tändelnder Kavaliers und Demoiselles und des anderen Komödienspiels der Schauspieler, die den vornehmen Herren die Zeit vertreiben; wir fühlen, daß hier ein Geist, der die Problematik und die Rätsel des Lebens im Innersten spürte, sich durch die erträumten Spiele seiner Kunst davon zu befreien suchte (Abb. 151 ff). Eine Leichtigkeit, Grazie und Heiterkeit

begegnen uns, die nicht aus Lebensleichtsinn und seelischer Leere, sondern auf dem Grunde tiefster Lebenserkenntnis erwachsen war. Wir kennen aus einer anderen Kunst den größten Meister, der diesen ergreifenden und befreienden Weg ging: Mozart. Mit ihm ist Watteau zu vergleichen. Wie in Mozarts Melodien tönt hier hinter der gelösten Heiterkeit eine heimliche Glocke tiefen Klanges, auf die wir lauschen. Watteau hat gern eine Figur der von Italien nach Frankreich überpflanzten Komödie seiner Zeit gemalt: den täppischen Gilles, die Pierrotgestalt in weißem Kostüm, mit der weißen Kappe über dem Kopf, auf der dann erst der Hut sitzt — am schönsten in dem kostbaren Bilde des Louvre, wo Gilles frontal vor uns tritt, nicht als der Faxenmacher, der die Menge amüsieren will, sondern wie er dastehen mag, wenn er seine Pflicht absolviert hat und, in der Reaktion gegen seine Clownspäße, die Tragik seines Berufes ernüchtert, erschüttert, hilflos fühlt (Taf. IV). Die Figur wächst ins Monumentale und steht da wie eine Verkörperung von Watteaus Kunst überhaupt. Wenn er den bezaubernden Schmelz seiner Farben, die aus den satten und vollen Akkorden der Louis XIV-Zeit sich in gedämpfte und blässere Töne verwandeln, die zarten, wohlabgestimmten Übergänge der landschaftlichen Hintergründe auf die Leinwand bringt, wenn er die intime Stimmung nutzt, die er von den Niederländern gelernt hat, und diese Überlieferung durch den malerischen Geschmack der verfeinerten französischen Kultur zu völlig neuen Harmonien emporhebt, so sucht er in diesen Poesien seiner Palette die Befreiung aus der Enge seines Alltags. Dabei kann er auf Gipfel steigen, wo wahrlich die ganze kleinliche Welt, die ihn, die uns alle umfassen hält, in Trümmer sinkt.

Solchen Gipfel bedeutet das „Débarquement pour Cythère“, das ihn in den geheiligten Kreis der Pariser Akademie brachte, die wundervolle Komposition, die uns in mehreren Fassungen überliefert ist (Abb. 154). In der Fahrt nach dem Eiland der Liebe gibt Watteau der Sehnsucht seiner Seele berauschenden Ausdruck. Eine Fülle von Figuren, ein wahres Gedränge verliebter, seliger Menschen, wird aufgeboten, um diesen Zug in eine Welt darzustellen, die frei von Sorgen ist, die als ein neues Paradies beglückte Paare aufnimmt. Im Louvre ist es eine Barke, die sie alle zu der Liebesinsel tragen soll. In dem Berliner Bilde ein zauberhaftes Segelboot, dessen ragender Mast aus dem Grunde emporragt, wo wir uns das laue Wasser einer traumhaften Bucht zu denken haben. Tanzende Amoretten begleiten die Verliebten in einer rhythmischen Kette, die hoch und luftig aufsteigt. Die Gruppen des Vordergrundes verfolgen den beglückenden Weg des Liebesspiels, von der Werbung, der Huldigung, der Überredung bis zu dem Entschluß, in das selige Land zu ziehen, wo nichts als süße Torheit den Tag der Menschen ausfüllt. Das alles ist bestimmt von zartester, graziöser Bewegung, von einem weichen Rhythmus welliger Linien, und prangt in der holden Glorie einer weise gebändigten Buntheit. Oder eine „Gesellschaft im Freien“ (Abb. 153) vereint eine ähnliche Schar von Menschen, die von Arbeit und Not nichts wissen — sie schaffen sich in den sanften Schatten des Parks, der sie aufgenommen, selbst ihr Cythere. Oft schimmert ein delikates Bukett

von Farben. In der „Französischen Komödie“ stehen die Figuren gegen die natürliche Dekoration gelblichen und rotbraunen Laubwerks. Mit dunkelblauem Rock tritt eine Menuett-Tänzerin herein. Dieser dort im hellblauem Mantel trägt einen Köcher, als wolle er den Apollo darstellen. Ein anderer, in grauvioletter Tracht, ist als Bacchus charakterisiert. Oder das Nachtbild der „Italienischen Komödie“ erscheint (Abb. 157). Einer hält eine Fackel, deren gelbliche Lichter auf die Schauspielergruppe fallen. Pierrot spielt die Laute. Colombine neben ihm hat sich in ein gelbes Kleid mit hellen blauen Streifen gesteckt. Zur Seite, in grauschwarzem Kostüm, der „Dottore di Bologna“. Harlekin fehlt nicht, in blau und rot gemusterter Tracht. Und Scapin und Brighella tauchen auf, die ganze Schar der typischen Gestalten, über die, nach den Seiten zu verdämmernd, das künstliche Licht der Fackel streift. Ein andermal herrscht gedämpfte, matte Haltung der Töne, daß man an Gobelins denkt, deren Reiz in dem feinen Klang ein wenig verschossener Farben ruht. Wie eine glückliche Vision erscheint die Szenerie. Man sitzt auf einer Bank, unterhält sich, flirtet, treibt Musik — ein Paar hält sich abseits und versucht sich im Tanz — ein anderes hat sich gefunden und nimmt im Hintergrunde den Weg in das heimliche Dunkel der Baumschatten.

Doch neben diesem Watteau, der eine unwirkliche Welt beschwört, die steife Grandezza der früheren Epoche in liebenswürdige Grazie auflöst und unerschöpflich scheint in der Erfindung von Szenen der Verliebtheit, der galanten Abenteuer — mehr als 500 Gemälde seiner Hand wurden von eifrigen Stechern nachgebildet —, blieb der Realist Watteau lebendig, der allem Parisertum zum Trotz seine niederländischen Ahnen nicht vergaß. Gerade zum Schluß seiner kurzen Erdenwanderung erwachen die Neigungen der Jugend noch einmal. Freilich wird dabei doch auch der Weg erkennbar, den er in den Jahrzehnten der Zwischenzeit gegangen war: das „Schild des Kunsthändlers Gersaint“, das aus der Wirklichkeit der umgebenden Welt geboren war, ist zugleich ein Dokument jener Gesellschaft, deren Feste und Vergnügungen er in eine ideale Sphäre emporgehoben hatte. Dies große Bild, seinen Hauptwerken zugehörig, ist vermutlich des Meisters letzte Arbeit gewesen; wenige Monate nach seiner Vollendung wurde Watteau von der Unruhe seines Innern, von der Krankheit, die an seinem Körper fraß, erlöst (Abb. 160, 161).

Ob das „Firmenschild“ — das wunderbarste, das je ein Kunsthändler führen durfte — aus einer Bestellung erwuchs, der sich der Künstler aus Not nicht entziehen konnte, ob es ein Geschenk an den befreundeten Händler gewesen, oder ob es eine Flucht aus der Amorettenluft seiner Tänze, Komödien, Konzerte und Spielereien in die unmittelbar angeschaute Realität des Alltags, der Stadt Paris war, läßt sich nicht entscheiden. Doch bedeutsam steht dies Werk der Freude am Tatsächlichen, Nichterfundenen, am Ende seines Wirkens. Das ursprünglich sehr breite Gemälde ist frühzeitig in die beiden Teile zerschnitten worden, die heute in Berlin bewahrt werden, wohin sie mit den zahlreichen Pariser Ankäufen Friedrichs des Großen gelangten. Die Trennung, aus welchem

Grunde immer sie geschah, war nicht ohne Sinn. Denn die beiden Teile stellen, wenngleich sich die Szenen hier wie dort in demselben Raum, in dem mit Bildern und anderen Kunstwerken vollgestopften Laden des Kunsthändlers abspielen, getrennte Vorgänge dar. Links der Vorhof des Heiligtums: die Packer bei der Arbeit, an einer Kiste hantierend, um Gemälde darin zu verstauen; an ihnen vorüber führt ein Kavalier seine Dame in das Reich des Händlers — rechts die Schatzkammer selbst, die Verkäuferin hinter dem Ladentisch, die Herren und Damen, kennerhaft die edlen Angebote prüfend. Alles von Leben erfüllt, von einem wunderbaren Rhythmus in den auf- und absteigenden Linien der reichen Komposition bestimmt, der die Einzelgruppen verbindet, zwanglos ineinanderfließen läßt. Und doch im Aufbau der Szenerie, der um der stärkeren Wirkung willen die Straßenmauer des Kunstladens niederreißt, wiederum ein malerisches Zauberspiel, das von der Wahrheit des Lebens lediglich den Anlaß empfangen hat.

Einen ganzen Strom von Künstlern, die seinen Fußtapfen folgten, zog Watteau hinter sich her. Sie haben den Namen ihres Führers in der Schätzung des Zeitgenossen bald verdunkelt, doch sie hielten sich durchaus an die Thematika, die er angesprochen hatte. Ländliche Vergnügungen, Maskenscherze, eine zierliche Welt gepudelter Schäfer und Schäferinnen, die holde Träume vorgaukeln, tauchen auch auf in ihren Bildern auf. Sie setzen das große Werk der Befreiung fort, in der gelösten, allen akademisch-pedantischen Gesetzen entlaufenen Komposition, in dem matten Glanz der gedämpften Farben, in der Spiegelung einer Kulturstimmung, die sich wieder der Natur, wie sie sie versteht, in die Arme wirft. Es naht die Zeit, da auch das höfische Treiben eine sentimentale und pikante Ländlichkeit annimmt, da im verschwiegene Winkel des weiten Barockparks die Bauernhäuschen eines „hameau“ entstehen, zwischen denen man sich vergnügt, um der Etikette zu entfliehen. Reichen Erfolg erntete Nicolas Lancret, der völlig wie ein Abglanz Watteaus erscheint, wenn er seine heiteren und zärtlichen Feste auf die vier Jahreszeiten verteilt, um seine Schönen bald auf junger Wiese Blumen pflückend, bald als Schnitterinnen kostümiert, bald in kleidsame Pelze gehüllt zu zeigen. Die Szenerien erhalten oft durch bestimmte genreartige Vorstellungen, durch ein Gedränge realistischer Gruppen, etwa beim Jahrmarkt, vor dessen Buden munteres Leben sich tummelt, einen besonderen Akzent (Abb. 167—174). Oft aber sind sie fast mit den Bildern Watteaus zu verwechseln. Jean-Baptiste Pater hat gleichfalls Teil an der Watteau-Welt (Abb. 177—179). Doch er findet seine eigne Note durch eine schärfere Herausarbeitung der Figuren, die nicht mehr so gobelinhaft und dekorativ mit der umgebenden Landschaft Eins werden, auch durch eine ungemein delikate Interieurmalerei. Paters liebenswürdige Kunst erzählt recht eigentlich von den Salons und Boudoirs der Rokokozeit, von der Ausstattung der Zimmer und ihren kostbaren Bibelots, von den Kostümen und Geräten, den Spiegeln und Spitzen. Zugleich auch von den graziösen Sitten der Zeit, von der Art ihrer Menschen, sich morgens beim Lever,

beim Plaudern, beim Betrachten von Kunstwerken, bei häuslicher Geselligkeit zu benehmen.

Doch langsam rückte man von Watteaus Köstlichkeit ab. Er hatte Frauen und Kavalieri von so superber Grazie hingesezt, wie sie nur in seinen Schwärmereien lebten. Sobald man sich enger an die Wirklichkeit hielt, verlor sich die poetische Verklärung, und übrig blieb eine zierliche, tändelnde, elegante, doch im Grunde nichtssagende Gesellschaft, die ihre Oberflächlichkeit und innere Leere nicht verbergen kann. Lancret und Pater versuchten noch, sich in der Nähe des Meisters zu halten. Aber die „Sittenmaler“, die ihnen folgten, und unter denen Jean-François de Troy's Geschmeidigkeit und Routine hervorsticht (Abb. 175), suchen lediglich eine treue Schilderung der Menschen ihrer Zeit (Abb. 208). Daher meldet sich bei ihnen, wenn sie, oft härter in Linien und Farben und banaler in der Darstellung, vom galanten Getriebe berichten, nun auch ein Zug unterstrichener Pikanterie, der gern die Grenze der Lüsternheit streift. Wir erkennen die Absicht, wenn Jean-Marc Nattier, der für die Seidenroben, die freien und reizvollen Frisuren, für alle kleinen Künste der Mode so zarten malerischen Ausdruck kennt, bei seinen Frauenporträts die Körper durch das Kostüm hindurch fühlbar macht, einen Busen enthüllt, ein Bein wie zufällig freigibt (Abb. 164—166, Taf. V). Wir erkennen sie nicht minder, wenn die Santerre, Raoux, Coypel, Natoire (Abb. 163, 182, 192) und ihre Nebenmänner in zarten rosigen Tönen nackte und halbnackte Körper aus duftigen Seidenstoffen schimmern lassen. Wenn die aufsteigende Lust an der Beschäftigung mit der Antike die Liebespaare und amourösen Abenteuer der griechischen Mythologie heranzieht — Carle van Loo, der beliebte Porträtist Ludwigs XV., in dem die Begabung einer großen, ursprünglich niederländischen Künstlerdynastie ihre höchste Spitze erreichte, beteiligte sich gern und erfolgreich an diesem Spiel (Abb. 207). Wir erkennen sie schließlich auch vor der glänzenden Kunst François Bouchers, der alle diese kleineren Leute hinter sich läßt, indem er ihre Bemühungen mit der Genialität und dem Zauber seiner Malerei zusammenfaßt (Abb. 194 ff., Taf. VIII, IX).

Boucher ist der Erbe Watteaus in der beherrschenden Stellung innerhalb der französischen Malerei des Zeitalters. Seine Anfänge sind noch durchaus abhängig von dem älteren Meister. Die Gemälde und Skizzen dieser Frühzeit lassen in ihrer natürlichen Anmut den gesunden Kern seines bedeutenden Talents vielleicht am klarsten erkennen. Die reizvollen Studien nach der Natur und die außerordentlichen Porträts, unter denen die berühmten Bildnisse der Marquise von Pompadour Meisterstücke hohen Ranges bedeuten, blieben auch weiterhin auf jener Linie. Doch seinen Zeitruhm verdankte Boucher vor allem der sinnlichen Grazie seiner Bilder von arkadischen Schäfern und Schäferinnen, von Göttinnen, Nymphen und allegorischem Gelichter aller Art, dessen süße und elegante Zierlichkeit schon in Verziertheit ausartet und sich in schwelgerischen Nacktheiten, im aufruschenden Begleitspiel der Amoretten, in üppigem und pikantem Arrangement nicht genug tun kann. Die erotischen

Vergnügungen und auch die lasterhaften Entartungen der Régence und des beginnenden Zeitalters Ludwigs XV., dies verfeinerte, unersättliche Genußleben höfischer und aristokratischer Zirkel, die noch nichts von der Sintflut der Revolution ahnen, spiegelt sich in diesen Bildern von heimlichen Stunden verliebter Paare, von schönen Schäferinnen, die im Waldschatten ruhen und im Schlafe von ihrem Galan überrascht werden, von der Geburt, der Toilette, dem Triumph, den Seitensprüngen der Dame Venus, von den Geheimnissen anderer olympischer Herrschaften, der Diana, der Aurora, der Thetis, des Amor. Verführungen und Entführungen spielen hier eine große Rolle. Es ist eine unerhört geschickte, von großem Können getragene Malerei, die jeder Bewegung, jedem zarten und leuchtenden Schimmer verführerischer Farben, jeder schnörkelhaften Schwingung üppig-weicher Kompositionen gewachsen ist. Ein untrüglicher Geschmack bewahrt sie vor dem Ausgleiten, so sehr wir Puderstaub und Schminke zu spüren vermeinen. Bouchers ganzes Lebenswerk ist eine Huldigung vor der weiblichen Schönheit gewesen. Der Esprit des Rokoko hat diese Bilder gesegnet. Keine plumpe Nudität prallt uns entgegen; schlanke, noch nicht voll erblühte, doch schon wissende Körper besitzen diese Göttinnen und Nymphen. Ein Klang von Lautenspiel und Menuett-Musik umtönt sie. Das entfernt sie weit und grundsätzlich von der derben Sinnlichkeit des Rubens und seiner Flamen, von den stolzen Frauenakten der Renaissance. Alles bei Boucher ist ein lächelnder Reiz des Schwärmerischen, des raffinierten Verhüllens und Enthüllens, der seiner künstlerischen Zucht jedoch so sicher ist, das er alles wagen kann, ohne den Anstand zu verletzen.

Fast ist Bouchers Schüler Jean-Honoré Fragonard seinem Lehrer und Meister an malerischem und dekorativem Geschmack noch überlegen. Wie Boucher hat er ländliche Motive gemalt, die er ganz einfach hielt, Kinderbilder von großer Anmut geschaffen und dekorative Gemälde von liebenswürdigster, anmutigster Leichtigkeit. Fragonard ist ein Zauberer, der mit dem ganzen Arsenal der Rokokodekoration, mit Schäferinnen, Göttinnen, Nymphen, Amoretten, rosigen Wölkchen, gebauschten Seidenstoffen nach Gefallen zu wirtschaften weiß. Die launischen Kurven und Schnörkel der Umrahmungen im Stil der Zeit, in die er solche schmückenden Malereien gern spannt, bilden mit ihnen eine Einheit. Die Schwingungen und Windungen ihrer abstrakten Formelemente kehren wieder im Aufbau der duftigen Kompositionen. Die hellen, mit sicherem Geschmack verteilten Farben stimmten zu den blassen Seidenbezügen der Polstermöbel, zu dem vergoldeten Gitterwerk, das ringsum grüßte, zu den Bronzebeschlagen der Tische und Konsolen. Die geistreiche und kokette Kultur der Epoche fand hier einen nie verlegenen Propheten. Fragonards Landschaften und Porträts sind Meisterstücke einer gediegenen Schulung, die sich in völlige Leichtigkeit des Handwerks aufgelöst hat. Diese Malerei war so grundfranzösisch, daß die Einflüsse ihrer nervösen, doch gehaltenen Beweglichkeit, ihrer farbigen, oft süßen Delikatesse für alle Zeiten sich im Lande lebendig hielten und in den Zeiten des Impressionismus, namentlich bei Renoir, ja darüber

hinaus bis in die Gegenwart spürbar geblieben sind. Der Ruhm und große Erfolg Fragonards aber wurden noch mehr jene pikanten Szenen, mit denen sein Name verbunden blieb, diese Bilder badender Schönen, neugieriger Mädchen am Liebesbrunnen, diese ungenierten Darstellungen galanter Geheimnisse, bei denen das Bett keine geringe Rolle spielt. Er malte den „Riegel“, den der Verführer im Schlafgemach sachte vor die Türe schiebt, den „Schränk“, in dem der versteckte Liebhaber gefunden wird, und die berühmte „Schaukel“ der Wallace Collection, in der das gewagteste Thema noch mit so viel Geist behandelt ist, daß man sich der Unanständigkeit kaum bewußt wird (Abb. 223—230, Taf. XV—XVII).

Jean-Baptiste Greuze erinnert in seinen sinnlich schwärmerischen Mädchengestalten mit den feucht schimmernden Augen noch an Boucher. Doch er legte dann den Weg zur Natur und zur Einfachheit des Lebens zurück. Mehr als das: er wurde ein Moralist, und hatte die Genugtuung, daß Diderot, der anerkannte Richter des guten Geschmacks, der von Boucher abrückte, ihn, Greuze, als den Mann der Zeit feierte. Freilich, die tugendhafte Gesinnung und die Sehnsucht, den Geboten der Natur zu gehorchen, erscheint bei ihm ebenso parfümiert, sentimental und mit sanfter Heuchelei durchsetzt wie das „ländliche Treiben“ des Hofstaats der Marie-Antoinette in den Dorfhäuschen bei Klein-Trianon. Man spielte dort wohl mit Lämmern und Ziegen, setzte sich breitkrepelige Stroh Hüte wie die Schäferinnen auf die sorgsam getürmte Frisur, doch die ganze Naturschwärmerei bedeutete im Grunde nichts als ein neues Spiel einer dekadenten Gesellschaft. Man trieb unter der Hülle der Einfachheit unerhörten Luxus, und im „Dörfchen“ bestand ein ganzes Gebäude aus einzelnen Küchen für die kalten Speisen, für die Pasteten, die Ragouts, die Torten, die Braten und so fort. Diese verzierte Pseudonatur, die von innerlicher Unwahrheit gestempelt war, freilich selbst unter der Schminke den ungeheuren Einfluß der Lehre Rousseaus offenbarte, lebte auch in den bürgerlichen Sittenbildern des Greuze, auf denen Verlobung im Bauernhause gefeiert wird, der Vater mit dramatischem Pathos den ungeratenen Sohn verflucht, den leichtfertigen Müttern, die ihre Kinder der Amme überlassen, ins Gewissen geredet wird. Die Empfindsamkeit meldet sich zum Worte, die Tugend will gefeiert werden — wir fühlen, wie die Abrechnung mit den Raffinements und Lastern der entarteten höfischen und aristokratischen Sippen naht. Doch bei Greuze erscheint das alles vorläufig noch affektiert und äußerlich. Er sollte freilich später die Schrecken der Jahre erleben, in denen die Abrechnung wirklich eintrat (Abb. 212—218, Taf. XIII).

Ohne moralisch-genrehafte Zuspitzung aber fand ein anderer den Weg zur Natur: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, der, noch von den Niederländern angeregt, eine kostbare Kunst der Stilleben- und Interieurmalerei entfaltete und in der Delikatesse seiner Farben sich schon unmittelbar mit dem Geschmack des folgenden Jahrhunderts berührte. Neben dieser ganzen einher-tänzelnden Schar der „geschminkten Puppenmaler“, wie der junge Goethe in

Straßburg sagte, ist Chardin ein Schilderer wahrhafter Schlichtheit, zugleich ein Maler, der nichts sucht, als die Einfachheit häuslicher Szenen, bürgerlicher Kreise in der Sprache einer ernsten, warm verschmolzenen Farbigkeit darzustellen. Das Rosa, das Himmelblau, der Goldschimmer der anderen lockt ihn nicht. Aus den Halbschatten seiner Stuben leuchten gedämpfte, kühle Akkorde, bei denen ein Grau, ein zartes Gelb, ein mattes Grün, ein silbriger Klang die Melodie bestimmen. So malt er seine Küchenstücke, seine Kinderstuben, in denen sorgende Mütter liebevoll und ohne Phrasen sich mit ihren Kleinen beschäftigen. Chardin hat zuerst das Kind der aufsteigenden modernen Welt erfaßt, das er in Wahrheit als ein unschuldiges Wesen schilderte, reizend, zum Liebhaben, und zugleich ergreifend in seiner Miniaturgestalt — doch ohne daß sentimental betont wird, über diesen Heranwachsenden schwebte schon das Schicksal der Großen. Kein Nebenklang süßer Niedlichkeit ist um seine Knaben, keine versteckte Lüsternheit um Chardins kleine Mädchen. Hier ist das Reich des Bürgers, der langsam und ohne viel Aufhebens davon zu machen, sein Recht auf die kulturelle Führung in der neuen Zeit anmeldet. Der realistische, ganz der Natur und Wirklichkeit hingebene Sinn des Rokokozeitalters findet hier seinen edelsten Ausdruck in einer Kunst, die das handwerkliche Erbe der zierlichen Meister übernimmt, um es mit einem beispiellosen Sinn für die Harmonien sorgsam abgestimmter Tonwerte zu völlig neuen Wirkungen zu nutzen (Abb. 183—191, Taf. VII).

Die Landschaft spielt nach Watteau und seinem Kreise nur eine bescheidene Rolle. Sie verband sich am liebsten mit der Architekturmalerei und mit der Darstellung der gepflegten Parks, wobei die beliebten statuenreichen Terrassen, die Freundschaftstempel, Teepavillons und sentimental-künstlichen Ruinen nicht fehlen dürfen. Der bedeutendste Künstler dieser Richtung ist Hubert Robert, der als Zeichner der königlichen Gärten in solchem Motivenkreise besonders heimisch war und den Ehrennamen „Robert des Ruines“ erhielt (Abb. 231—233). Von dem Ansehen, das er weithin genoß, legen die zahlreichen Bilder, die man in Rußland von ihm findet, Zeugnis ab. Die große Katharina sammelte sie mit Vorliebe — heute sieht man sie, aus den Schlössern hervorgeholt, in dem zu einer Erweiterung der Eremitage gewordenen Winterpalais von Leningrad. Der Einladung Katharinas ins Zarenreich folgte Robert freilich nicht; dagegen ging Nattiers Schwiegersohn Louis Tocqué nach Rußland und begründete am Hofe von St. Petersburg jene Rokoko-Tradition, die in der Kunstgeschichte des Ostreiches bis zu den eleganten Modernen Somoff und Seroff lebendig geblieben ist (Abb. 180).

Das Porträt, zu dessen vielbeschäftigten Meistern Tocqué zählte, mußte in einer Epoche der heiteren Freude am Genuß des Daseins, der Frauenherrschaft, der unbefangenen und eitlen Selbstbespiegelung eine hervorragende Rolle spielen. Aber die schwere Ölfarbe schien vielfach zu massiv und in ihrem Glanz zu fettig, um den grazilen Erscheinungen beider Geschlechter gerecht zu werden, die im Bildnis den Ausdruck ihrer beweglichen und leichten Anmut finden

wollten. Keine Technik konnte diesen Forderungen besser entgegenkommen als der Trockenstift des Pastells, der die Farben wie bunten Puder auf den Karton setzt. Eine Frau ist es, die den Männern hier führend voranging: Rosalba Carriera, die Venezianerin (Abb. 494). Das Verfahren, das man früher nur gelegentlich benutzte, setzte sie zuerst in alle Ehren ein. Als eine Schülerin ihres Schwagers Giovanni Antonio Pellegrini gehört sie ganz der lebenswürdigen und beschwingten Schule an, die sich im 18. Jahrhundert als glänzende Nachblüte der großen Kunst Venedigs entfaltete. Auf ihrem Wanderleben, das sie über manche italienische Höfe, später zu längerem Aufenthalt nach Wien führte, machte sie auch Station in Paris, wo die gefällige Eleganz ihrer Porträts Aufsehen machte. Die Routine, mit der die Carriera in kleinen Bildchen, die sich hingehaucht und anspruchslos gaben, namentlich die Frauen ihrer Zeit zu malen wußte, in koketter Haltung, in erlesenen Kostümen, mit milchzartem Teint und leuchtenden „Glutaugen“, ist erstaunlich. Allein die Dresdener Galerie bewahrt nicht weniger als 157 Pastelle ihrer Hand, darunter auch allegorische und mythologische Darstellungen und adrett ausgeführte Miniaturen.

Der Beweis, daß sich mit dem Buntstift das Ätherische, Geistreiche der Erscheinung, das man damals so gern hervorkehrte und betont sah, besonders sprechend wiedergeben ließ, war damit geliefert. Venedig, das mit solcher Begeisterung die Kultur des gesellschaftlichen Lebens von Paris nachahmte, stattete mit dieser weithin wirkenden Anregung Frankreich seinen Dank ab. Unmittelbar von Rosalba Carriera beeinflusst zeigt sich Maurice-Quentin de La Tour, der berühmte, außerordentlich erfolgreiche Pastellporträtist aus St. Quentin, der die Art der Italienerin vertiefte und die Technik noch stärkerer Wirkungen fähig machte (Abb. 205, 206, Taf. XI). La Tour war in seiner Jugend, wie zahlreiche seiner Landsleute, nach London gewandert, wo damals noch immer der starke Porträtbedarf, wie zu Zeiten Holbeins und van Dycks, von Ausländern gedeckt werden mußte, die dafür von der charaktervollen Ausprägung der englischen Menschen für ihr Fach viel gewannen. Auch La Tour genoß die Vorteile dieser Anregungen, die seinen Blick für die individuelle Stempelung der Gesichter schärften und seine handwerkliche Sicherheit erhöhten. Die Hauptmasse seiner Porträts, bis zum Weltkriege im Museum von St. Quentin aufbewahrt, von wo die Deutschen sie während der dauernden Beschießungen der Stadt nach Maubeuge retteten, ist gegenwärtig im Louvre mit den dort befindlichen Schätzen zu einer köstlichen Sondersammlung vereinigt. Es sind Meisterstücke der Charakteristik. Erinnert der Künstler selbst in den Bildnissen, die wir von seiner eignen Hand und von anderen besitzen, ein wenig an Voltaire, so hat er auch seinen Modellen gern das ironische Lächeln mit auf den Weg gegeben, das in der Zeit des Esprits, der malitiösen Bemerkungen hoch im Kurse stand. La Tour hatte in Paris unermeßlichen Zulauf. Alles wollte von ihm gemalt sein, die Herren und Damen der Aristokratie, die Gelehrten, die großmächtigen Minister, die Geistlichen, die bei ihm sehr weltlich dreinschauen, und vor allem die männlichen und

weiblichen Mitglieder der königlichen Bühne und des Balletts, unter denen sich der Maler das Objekt seiner graziösesten Porträts, seine Geliebte, suchte. Man glaubt es gern, wenn man die überraschende Ähnlichkeit seiner Arbeiten rühmen hört. Es kam vor, daß andere Künstler Porträtaufträge in der Weise erfüllten, daß sie ein Gemälde des La Tour zur Vorlage nahmen. So flossen ihm ungewöhnliche Reichtümer zu. Das Ende aber war bei ihm so trübe wie bei der Carriera: beide starben in geistiger Umnachtung.

Als Pastellmaler außerordentlich geschätzt war zu gleicher Zeit Jean-Baptiste Perronneau, auch er mit der Welt der Künstler besonders vertraut (Abb. 211). Er war zugleich ein Stecher von Ruf, der nach Gemälden und Bildwerken vielbegehrte Blätter schuf. Größere Erfolge noch heimste Jean-Etienne Liotard ein, der aus seiner Vaterstadt Genf nach Paris kam. Ein Welt- und Menschenkenner, der alle Länder Europas bereist und ebenfalls in London bei wiederholtem Aufenthalt sich geübt hatte, wurde er der Porträtist der internationalen Fürstengesellschaft seines Zeitalters. Liotards Hand war überaus geschickt; für Porzellan, für Glas, für Email wußte er zu malen. Aber das Pastell war sein Liebling. Weit über alle Arbeiten, die er in dieser sicher beherrschten Manier fertigte, wurde ein liebenswürdiges Bildchen des Wiener Stubenmädchens berühmt, das unter dem Namen des „Chokoladenmädchens“ in der Dresdener Galerie hängt und seit anderthalb Jahrhunderten in unzähligen Reproduktionen verbreitet worden ist (Abb. 202, 204, Taf. X).

Die Schlichtheit dieses Dresdener Bildes, die von fern an Chardin denken läßt, zeigt die Pastellmalerei ernster geworden, dem tändelnden Witz und dem flüchtigen Schmelz der früheren Jahrzehnte bereits entwachsen. Der Ruf zur Natur hatte auch sie erreicht. Er wurde immer lauter, immer gebieterischer. Auch die Landlebensspielerei der geschminkten Schäferinnen mit den Schönheitspflästerchen konnte ihm auf die Dauer nicht genügen. Wie immer in der Kunst, verband sich geheimnisvoll eine Reaktionsbewegung der formalen Anschauung mit allgemeinen Bildungs- und Entwicklungstendenzen. Die ungestüm einsetzende Leidenschaft für die Antike trifft zusammen mit der Sehnsucht nach Einfachheit und Bürgerlichkeit, die nicht zuletzt durch den Blick auf Amerika genährt wurde, wo der Unabhängigkeitskrieg in den siebziger Jahren begann — und trifft ebenso zusammen mit dem Überdruß an dem Schnörkeltum, dessen Verziertheit man allmählich als lästig empfindet. Die griechischen Formen erscheinen als die schlichteste, zugleich erhabenste und natürlichste künstlerische Gestaltung und darum als der entsprechende Ausdruck für die Stimmung der Zeit. Man glaubt sie nicht nur näher und tiefer kennengelernt zu haben als irgendeine frühere Epoche, was der Wahrheit entsprochen hätte: man meint vielmehr, bis zum Kern ihres Wesens und Geheimnisses vorgedrungen zu sein, und fühlt sich fähig, das klassische Zeitalter von Athen in seiner ganzen Reinheit und Glorie zu erneuern. Wir wissen heute, daß dies ein freundlicher Trugschluß war, daß der Frühklassizismus jener Jahrzehnte reichlich durchsetzt blieb mit modernen französischen und verklingenden

Rokokoelementen. Die Zeitgenossen der Grimm und Diderot bis zu denen Winckelmanns hätten sich entrüstet, wenn man ihnen dergleichen gesagt hätte; sie fühlten sich als rechtmäßige Nachfolger der Freunde des Perikles. Uns aber ist gerade diese Mischung von antikisierenden und modernen Zügen reizvoll und teuer. Sie erzeugt den eigentümlichen Zauber, der in der Bewegung ruht. Sie sorgt dafür, daß immer der Eindruck einer organischen Entwicklung, eines langsamen Reifens gewahrt bleibt, daß niemals das Bild einer kühlen Konstruktion entsteht, die durch ein Wissen, nicht durch ein Gefühl Anregungen von außen zu einem in der Luft schwebenden System verarbeitet. In dem Augenblick, wo der reife Klassizismus, wissenschaftlich begründet, der antiken Formenwelt in Wahrheit mächtig, über frühere Irrtümer lächelnd, das Regiment antritt, hört die enge Verbundenheit mit dem Volksbewußtsein auf, die Kunst wird eine Sache der Gelehrten, und es ist bereits der erste Schritt zu der verhängnisvollen Trennung von Kunst und Leben getan, die im 19. Jahrhundert ihre verheerenden Wirkungen ausüben sollte. Solange man aber das Griechentum nicht durch Kenntnisse erobern will, sondern vom Empfinden und vom Geschmack her adaptiert, solange man sich dabei, unbekümmert oder auch bewußt, in hundert Einzelheiten einer holden Selbsttäuschung hingibt, entsteht ein Komplex von Kulturerscheinungen, der noch unmittelbar aus dem Erdreich des 18. Jahrhunderts erwachsen und nur aus seinem Geiste zu verstehen ist. Das Hellenentum ist zuerst nichts anderes als eine neue Maske, die man vorbindet, als man die des Schäferspiels abgelegt hat. Auf die bäurische folgt eine arkadische Ländlichkeit. An die Stelle der „bals champêtres“ treten „anakreontische Feste“, und die Tracht der Damen, die mit der Nachahmung von Hirtinnen und Milchmädchen gespielt hat, gibt sich nun nicht minder kokett „à la grecque“.

Die Malerei folgt diesen Wegen um so eifriger, als sich hier ein ganzes Füllhorn neuer, unverbrauchter Motive und Effekte vor ihr ausschüttet. Unversehens gleitet sie aus der Sprache Watteaus und dem zeitgemäßen Realismus, der bei seinen Nachfolgern auftaucht, ins Antikisieren. Der Umschwung offenbart sich zuerst im Kostüm. Greuze bereits wechselt hinüber. Seine Moralitäten sind in der äußeren Erscheinung der Figuren noch ganz Rokoko. Aber seine in einem Gemisch von Unschuld und sinnlichem Raffinement zum Beschauer oder zum Himmel aufblickenden jungen Mädchen tragen bereits ein Idealkostüm nach dem neuen Geschmack. Die erblühte Schöne, die auf Greuzes „Demut“ vor ihrem jungfräulichen Bette kniet und die hübschen Hände mit den Knöchelgrübchen zum Gebet faltet, ist in ein Nachthemd gehüllt, das erstens die Möglichkeit gibt, einiges von ihrem Körper zu zeigen, zweitens aber schon fast in den Falten des klassischen Chiton um ihre Glieder fließt. So ward der Weg zu einer Kunst gebahnt, die nun auch in den Themen und in der Gestaltung der Komposition nach der Antike ausblickt.

Der Graf Joseph-Marie Vien darf hier den Titel eines Führers für sich in Anspruch nehmen. Schon sein Lehrer Charles-Joseph Natoire, der als Direktor

der französischen Akademie in Rom wirkte, huldigte dem klassischen Ideal (Abb. 192). Aber er steckte noch in spätbarocken Vorstellungen und führte die Tradition nur um ein Schritttchen weiter. Erst sein Schüler Vien, einer jüngeren Generation angehörig, zog die Konsequenzen. Aus einer freieren, weniger schwülstigen und weniger dekorativen Anschauung malte er seine Bilder von Dädalus und Ikarus, von Hektor und Andromache, vom Zorn des Achilleus. Er wurde in Rom Natoires Nachfolger und war der Lehrer Jacques-Louis Davids (Abb. 234), der das, was Vien begonnen, zum Gipfel führen sollte. Glanzvoller aber spiegelte sich die frühe Zeit der Griechenschwärmerei im Werke der Elisabeth-Louise Vigée, als Gattin des Malers Jean-Baptiste-Pierre Lebrun bekannt unter dem Namen Vigée-Lebrun (Abb. 235—238, Taf. XIX). Neben der Carriera tritt hier die zweite Künstlerin von Weltruf auf — bezeichnend genug für dies Zeitalter der Frau. Schon in sehr jungen Jahren ist das ungewöhnlich hübsche Mädchen, selbst eine Künstlertochter und Schülerin von Greuze, eine beliebte Porträtistin. Ein Bild wie das der Madame Molé Raymond im Louvre zeigt ihr früh erwachtes Geschick. Man denkt an englische Frauenporträts bei dieser Art, eine elegante Dame zu charakterisieren und das Kostüm der Zeit zu behandeln. In solcher, schon freier gehaltener Rokokotracht hat sie auch noch Marie-Antoinette und ihren Hofstaat gemalt. Aber bald steigt die unglückliche Königin auf den Bildern der Vigée-Lebrun in anderer Kleidung auf. Die gebauschten Röcke verschwinden, die Taille wird kurz, der Rock, am liebsten weiß wie die Gewänder der Marmorstatuen, fließt und wallt zum Boden herab. Alle Welt kennt dies frühklassizistische Kostüm aus dem entzückenden Bilde des Louvre, auf dem die Künstlerin sich mit ihrem Töchterchen gemalt hat. Es ist ein Meisterstück in der handwerklichen Durchführung und in der Harmonie der Linienkomposition, deren Pyramidenaufbau bei scheinbarer Lässigkeit schon streng dem klassizistischen Gesetz folgt. Die Vigée-Lebrun, deren Atelier und Salon zu einem Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens im pariserischen Griechenstil wurden, hat später noch manche Wandlungen der Welt und des Kostüms erlebt. Sie ist weit herumgekommen, hat an den Höfen von Neapel, Wien und St. Petersburg, von Bologna und Parma, von Dresden und Berlin, von England und Holland gearbeitet, hat dabei nach ihrer eignen Angabe über 650 Porträts gemalt, die Landschaften und sonstigen Bilder nicht gerechnet, und ein Alter von fast neunzig Jahren erreicht. In den drei Bänden ihrer Erinnerungen, die erst kurz vor dem Weltkriege in einer deutschen Ausgabe erschienen sind, hat sie von der Kunst und dem Leben des Zeitabschnitts, der uns hier beschäftigt, überaus unterhaltsam und lehrreich geplaudert.

★

Mit der Malerei aufs engste verbunden ist die Graphik. Wie die Kunst der Farbe zeigen sich Stich und Radierung verjüngt, in neuer Gestalt. Zur Zeit Ludwigs XIV. hatten sie einen Teil der Repräsentationspflichten übernommen. Sie dienten fast ausschließlich dem Porträt. Nur Jacques Callots Genie sprang

aus der Reihe. Nun aber, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wird die Zeichnung, der Bilddruck ein neues Mittel, um dem unstillbaren Bedarf nach Spiegelungen der Zeit zu dienen. Diese ganze Epoche genießt mit solcher Inbrunst die Schönheit und Gepflegtheit ihres eignen Daseins, ist so verliebt in sich, daß sie nicht müde wird, sich selbst darzustellen, um den Reiz ihrer glücklichen Existenz doppelt zu schmecken. Wie in der Malerei begegnen wir auch hier der wunderbaren Erscheinung, daß ernsteste Schulung, unablässige Zucht des Könnens sich mit der freiesten Beherrschung der künstlerischen Mittel verbinden. Das Thema der Schilderung ist wiederum am liebsten die Frau, jener ganze Reigen von Vergnügungen und Zerstreungen, der sich vom Salon und Boudoir über die Promenade im Garten des Palais Royal bis zum Theater und zu den Ballfesten in den Tuileries hinzieht. Zu denen, die solche Szenen in Stichen von höchster Feinheit festzuhalten wußten, gehört Augustin de Saint-Aubin. Er reiht sich zugleich in die Zahl der außerordentlichen Meister ein, die als Vignettenstecher und Illustratoren Erfolg und Ruhm ernteten. Der Reichtum an solchen Kräften, den Frankreich hervorbrachte, ist kaum übersehbar. Wenn wir H. F. B. Gravelot, der zeitlich an der Spitze steht, Charles Eisen, Jean-Michel Moreau, insgesamt als Moreau le Jeune (Taf. XII) bezeichnet, nennen, so haben wir nur einige der hervorragendsten Köpfe aufgezählt. Das Amt, das diese Künstler ausübten, war ein doppeltes. Einmal sorgten sie dafür, daß die Bilder der Maler durch Reproduktionen von selbständigem Wert weiteste Verbreitung fanden, daß von den Werken der Boucher, Greuze, van Loo, Fragonard ein Abglanz in die Bürgerhäuser ganz Europas fiel. Dann aber begründeten sie die Blüte des illustrierten französischen Buches. Für die Klassikerausgaben von Ovid, von Molière, von Lafontaine, von Racine, von Boccaccios Dekameron, für die Bücher der Zeitgenossen, Voltaires und Rousseaus vor allem, für erzählende, geschichtliche, pädagogische Schriften, für die beliebten Sammelwerke, für Romane und Poesien aller Art lieferten sie unermüdlich Bildchen auf Bildchen. Mit nie nachlassender Erfindungskraft schufen sie dekorativen Buchschmuck aus dem Schnörkelstil der Zeit. Sie waren noch wie die geschickten Künstler der Renaissance mit dem Kunsthandwerk verbunden, Gravelot machte Zeichnungen für Bijouterien und für Goldschmiedearbeiten, Saint-Aubin entwarf Gemmen und Medaillen. Der ganze Umfang der zeichnerischen Künste wird von ihnen gepflegt. So fanden sie mühelos auch den rechten Griff für die handwerklichen Erfordernisse des Buchkünstlers und gaben den Bänden, die heute höchste Freude und Sehnsucht der Sammler bilden, unvergleichliche Einheit und Geschlossenheit ihrer erlesenen Gestalt.

Von den neuen graphischen Verfahren hat die Schabkunst in Frankreich zahlreiche Vertreter gehabt, während sie ihre bedeutsamste Entwicklung in England fand (siehe unten S. 101). Anders standes um die „Crayonmanier“, deren Strich die poröse Struktur einer Kreidezeichnung annimmt. Von den Künstlern, die sich dieser Erfindung rühmen, scheint Jean-Charles François der Erste auf dem Plan gewesen zu sein (um 1740 in Lyon), während Gilles

Demarteau, der namentlich viel nach Boucher arbeitete, und Louis-Marin Bonnet, der Nachbildungen von Pastellzeichnungen mit tatsächlich täuschender Wirkung erreichte, den technischen Vorgang verfeinerten. Man nahm gelegentlich neben der schwarzen auch eine rote Platte beim Druck zu Hilfe, so daß eine farbige Wirkung entstand.

Schließlich aber kam dem Geschmack der Zeit der eigentliche Farbstich noch mehr entgegen. Die Versuche, das Schwarzweißbild des Bilddrucks in seinem Reiz durch farbige Zutat zu erhöhen, reichen bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurück, da in Holland Herkules Seghers den Überdruck von einer Farbplatte wagte. Der Erfolg war vorerst noch nicht groß. Auch Jakob Christoffel Leblon (oder Blon), der Frankfurter Maler und Stecher, der sich in Zürich, Rom und Antwerpen als Porträtist und Miniaturist durchschlug, erntete noch keine Reichtümer, als er seit 1710 Experimente mit farbigen Drucken anstellte. Er hielt sich an die Theorie Newtons, der die Mischung sämtlicher vorhandenen Farben aus den drei Grundtönen Rot, Gelb und Blau herleitete, und stellte Drucke von drei Platten her, denen er oft noch eine vierte, schwarze Platte beifügte, später auch gern noch eine fünfte, um besondere Nuancen zum Ausdruck zu bringen. Weder in England, wo Leblon seine Erfindung einbürgern wollte, noch in Paris, wo er seit 1732 tätig war, konnte er sich durchsetzen. Erst nach seinem Tode (1741) begann der Siegeslauf der farbigen graphischen Blätter in Frankreich wie in England. Wichtig war dabei, daß man durch die Erfindung der Aquatinta-Manier durch Jean-Baptiste Leprince zu einem ungemein brauchbaren Hilfsmittel für den Farbendruck gelangt war. Leblons Arbeit wurde in Paris hauptsächlich durch Mitglieder der Stecherfamilie Gautier Dagoty fortgesetzt und weiter entwickelt. Bald ist sie in ihrer ganzen künstlerischen Sprache durchaus französisiert. Nichts konnte zu der Geistesrichtung des Rokoko, zu den Kostümen und Zimmereinrichtungen der Zeit besser passen als die zarte und delikate Buntheit dieser Blätter, deren Farben durch den Druck den letzten Rest von Schwere verloren. Ein Reigen bezaubernder Kleinkunstwerke tänzelt daher. François Janinet und Charles-Melchior Descourtis gehören zu der Schar der geschickten Künstler, die hier am Werke ist und in Louis-Philibert Debucourt ihre Krönung und ihren Abschluß findet (Taf. XIV, XVIII).

Debucourt, der geistreiche Chronist des Directoire, der in seinen Farbenkupfern so prickelnd von dem Pariser Getriebe vor dem Kaiserreich erzählte, gehört zugleich zu den Führern der französischen Karikaturisten, deren rasch hineilender Stift sich der strengen Kontrolle der offiziellen Kunst entzog, und die auch unter der Herrschaft des Klassizismus, alten Überlieferungen folgend, das Antlitz der veränderten Welt vom Ende des Jahrhunderts durch das Medium des Scherzbildes für die Zukunft festhielten. Eine bedeutende Rolle in diesem Kreise spielt neben Debucourt Carle Vernet, der Sohn des Seemalers Claude-Joseph (Abb. 209) und Vater des Schlachtenmalers Horace Vernet, der in seinen Zeichnungen die Incroyables und Merveilleuxen, die Stutzer

und Gecken der Salons und des beginnenden französischen Sportlebens mit lustiger Übertreibung, doch im Grunde sehr treu schilderte. Vernet zog später, namentlich durch seine Lithographien und gezeichneten Blätter unter der Restauration, die Linie der karikaturistisch-realistischen Tradition ins 19. Jahrhundert hinüber.

✱

Der französischen Plastik des Zeitraums geht es ähnlich wie der Architektur: das Rokoko im strengen Sinne der Stilbezeichnung hat hier nur geringe Spuren hinterlassen. Das Pathos des Barock klingt nach (Abb. 241, 247), und der Gegner, den es findet, ist seltener eine leichte und elegante Variante des früheren Systems als vielmehr das klassizistische Dogma, das frühzeitig seine Forderungen stellt (Abb. 266). Für die Bildnerei mußte das Altertum besonders einflußreich werden. Denn eben für die Plastik konnte die Kunst der Griechen mit zahlreichen mustergültigen Leistungen aufwarten, die ohne weiteres als Vorbilder verwendbar waren. Nur in einem Punkte erwies sich der spezifische Geschmack des Zeitalters mächtig: in seinem Hinweis auf die Natur. Der Realismus, namentlich der Porträtbüsten, führte zu glänzenden Leistungen (Abb. 260, 261). Immerhin hat die französische Grazie, die in der Innendekoration und Malerei Schöpfungen von völlig neuer und charakteristischer Haltung hervorrief, auch in die Entwicklung der Bildnerei hinübergewirkt. So gelangen wir zu einem recht bunten Bilde. Schwungvolle Bewegung und antikisierende Strenge, weiche Schmiegsamkeit und unbestechlicher Natursinn wechseln miteinander ab, oft bei denselben Künstlerpersönlichkeiten.

Sogar die bildhauerischen Helfer der Architekten schwanken in ihren Ausdrucksformen. Wo sie als dekorative Modelleure auftreten, fügen sie sich dem Gebot der ornamentalen Rokokoanschauung. Aber schon wenn sie Freifiguren zu liefern haben, springen sie aus diesem engeren Kreise. Wenn Lambert-Sigisbert Adam, von seinem Bruder Nicolas-Sébastien Adam unterstützt, die Neptunfontäne für Versailles liefert oder Jean-Baptiste Lemoyne für den Park eine Gruppe des Okeanos beisteuert, herrscht unverfälschte Barockauffassung. Lambert-Sigisbert, der sich in Rom gebildet hatte, segelte auch sonst durchaus im Fahrwasser Berninis; seine Tritongruppe im Louvre beweist es ebenso wie der gefesselte Prometheus des Bruders. Außerordentlich aber ist überall die aus gründlicher Schulung erwachsene Beherrschung des Handwerklichen (Abb. 242—246).

Aus durchaus barocker Vorstellung ist auch die Fontaine de Grenelle von Edme Bouchardon entstanden (1737), das Pariser Brunnenwerk mit den Figuren der Seine und der Marne und den Reliefs der vier Jahreszeiten. Es mag der Gedanke vorgeschwebt haben, der römischen Fontana Trevi (seit 1732, vgl. Abb. 459) ein Seitenstück zu schaffen. Die Linienführung ist hier ruhiger und vornehmer. Bouchardon gehörte früh zu den überzeugten Vertretern der Griechenbewunderung. Für diese klassizistische Sinnesart zeugen seine zwölf

Apostelstatuen in St. Sulpice. Der Ruhm des Meisters knüpft sich vor allem an sein Reiterdenkmal Ludwig XV. auf der Place de la Concorde, das in der Revolutionszeit verschwand. Die freie Haltung dieser Figur wie die bewunderte Modellierung des schlanken Pferdes bekunden sogar noch eine Nachwirkung des Geistes der Renaissance. Aber wenn Bouchardon einen Cupido bildet, der die Keule des Herkules vornimmt, um sich einen Bogen daraus zu schnitzen, so finden wir ihn ganz in der Vorstellung der spielerischen Jahrzehnte. Welches Thema er vornimmt — unverändert bleibt sein reif entwickeltes plastisches Gefühl und seine Fähigkeit, Körpermassen, Flächen und Linien zu geschlossener Komposition zu fügen (Abb. 248—251, Taf. XX).

Die Denkmalslust ist groß. Auch Lemoyne schuf Reiterstatuen Ludwigs XV., für Rouen und Bordeaux. Paul-Ambroise Slodtz die Jeanne d'Arc für Rouen. Etienne-Maurice Falconet, der in seinen dekorativen Gestaltungen, den schlanken, begehrenswerten Nymphen, den zu nackten Rokoko-Kavalieren gewordenen antiken Helden dem allgemeinen Geschmack nahestand, spielte den großen Trumpf seines Lebens in dem außerordentlichen Reiterdenkmal Peters des Großen aus, das er in langjährigem Aufenthalt am Zarenhofe fertigte. Die Haltung des imposanten Werkes ist bezeichnend: nicht Ruhe bestimmt das Monument, sondern dramatische Bewegung. Der Reiter sprengt einen Felsen empor, das Pferd, eine Schlange zertretend, bäumt vor dem Abgrund auf, seine Vorderbeine sind in der Luft gespreizt, während der Kaiser mit Festigkeit und gebieterischer Handbewegung vorwärtsblickt. Selbst die bolschewistische Revolution hat dem ungewöhnlichen Kunstwerk Respekt erwiesen; nach wie vor steht die lebhaftes Silhouette Peters gegen den freien Himmel am Newa-Ufer zu Leningrad (Abb. 258, 259, Taf. XXI).

Auch Jean-Baptiste Pigalle setzte Ludwig XV. ein Denkmal, für Reims — es ist ebenfalls nicht erhalten. Hier tönte ein anderer Klang, etwas wie eine Vorahnung der bürgerlichen Zeit; denn der König saß nicht auf schäumendem Roß, sondern stand, einfacher, auf einem Sockel, an dem Gestalten eines Kaufmanns und eines Arbeiters auftauchten. Mit gleich hoher Begabung diente Pigalle einer anderen Aufgabe der monumentalen Kunst: dem Grabdenkmal — dies wiederum noch eine Erbschaft aus dem Barock. In Notre Dame steht in einer pompösen Kapelle sein Ehrengrab des Grafen d'Harcourt (Abb. 252), mit einer seltsamen Allegorie: die Witwe naht dem Toten, der sich noch einmal zu ihr wendet. Der Zufall hat das Werk in die Nachbarschaft einer Madonna von Bernini gerückt. Es ist barocker und italienischer Geist, der die theatralische Szene erfunden hat. Berühmter noch ist Pigalles Grabdenkmal des Marschalls von Sachsen in der Straßburger Thomaskirche (Abb. 253). Auch hier freilich Theater: der Kriegsheld schreitet die Stufen zu seinem Sarge herab, von reichem allegorischem Figurenwerk umgeben. Aber der Aufbau ist so zwingend, die Durchführung von solchem bildnerischen Feingefühl, daß niemand sich dem Pathos dieser marmornen Szenerie entziehen wird. Der gleiche Pigalle wußte daneben sehr zarte und geschmeidige Göttergestalten zu erfinden, die durchaus

in den engeren Zirkel der Rokokokunst gehören. Zwei davon, einen Merkur und eine Venus, setzte Friedrich der Große in seinen Sanssouci-Park, aus dem die Marmor-Originale inzwischen in das Treppenhaus des Kaiser-Friedrich-Museums gewandert sind. Rokokowerk solcher Art lieferte Pigalle öfters, sogar einen „Knaben mit dem Vogelkäfig“. Aber er war auch gegen die Forderungen des Realismus nicht taub. Seine Büste des Marschalls von Sachsen im Louvre spricht dafür, und vor allem die merkwürdige Statue des nackten Voltaire in der Bibliothek des Institut de France, die Freunde und Bewunderer des Schriftstellers für diese Stelle stifteten (Abb. 254—256).

Zwei jüngere Bildhauer, deren Lebenszeit schon ins 19. Jahrhundert hinüberreicht, haben doch noch der Anmut und verzärtelten Geschmeidigkeit ihre Huldigungen dargebracht. Augustin Pajou ist ein Meister in der Behandlung weich durchmodellierter Körper. Die Psyche, der Pluto, die Bacchantin im Louvre geben Kunde, wie er diese Domäne der französischen Plastik beherrschte. In seinen Porträtbüsten ging aber auch Pajou mit der Aufrichtigkeit und scharfen Charakteristik vor, zu der das Wirklichkeitsstreben der Zeit trieb (Abb. 262, 263). Claude Michel, genannt Clodion, steht neben ihm. Im Kreise der französischen Plastiker jener Jahre aufgewachsen, Sohn eines Bildhauers, Neffe von L. S. Adam und Schwiegersohn Pajous, schwelgte auch er in der sinnlichen Grazie marmornen Fleisches. Das beliebte Thema einer Bacchantin kehrt bei ihm wieder. Satyrn und Liebesgötter gehen aus seinem Atelier hervor, routinierte, leichte Ware (Abb. 265). Dann wieder beugt er sich den klassizistischen Forderungen; eine Vestalin und mehrere Vasen nach antikem Vorbild gehören in dies Kapitel seiner Kunst.

Was alle diese Künstler anstrebten, faßt mit starker Hand die Meisterschaft Jean-Antoine Houdons zusammen. Seine Bronzefigur der Diana im Louvre (Abb. 267) gehört zum Liebenswertesten und Feinsten, was die Bildnerei des 18. Jahrhunderts überhaupt hervorgebracht hat. Wie er das Motiv eines Denkmals zu bewältigen wußte, bewies er, der Franklin nach Amerika begleitete, durch seine Statue Washingtons für den Kongreßsaal der ersten Republik der Neuen Welt. Houdons große Tat aber ist seine Bildniskunst. Er hat für Molière und für Voltaire, die durch ihn im Wandelgang der Comédie Française fortleben, den Typus geschaffen, der die Vorstellung von diesen Heroen des französischen Geistes für alle Zukunft festgelegt hat. Um Voltaire namentlich hat Houdon sich gemüht (Abb. 274, 275, Taf. XXII). In zahlreichen Büsten bildete er den schmalen, kleinen Kopf, den schon die Natur mit so viel Sorgfalt modelliert hatte. Er spürte dem verwickelten und interessanten Gewebe der Züge, Falten, Schrunden nach, das sich über die magere Zartheit des merkwürdigen Antlitzes legt und in der Partie um Nase und Mund wie zu einem gesalzenen Aperçu zuspitzt. Er zeigte den Kopf mit der offiziellen Perücke behängt und ohne diesen wallenden Modeschmuck, in der imposanten Kahlheit des hochgewölbten Schädels. Bis er in dieser sprechenden Fassade das geheime Wesen des Mannes, den inneren Sinn des vielgliedrigen Komplexes von bohrender

Schärfe, kritischer Unerbittlichkeit, reicher Bildung und vernichtender Ironie, den der Begriff Voltaire umfaßt, zu letztem Ausdruck gebracht hatte. Den Höhepunkt bildet die Statue des Sitzenden mit dem vorgebeugten Haupte, den ein faltenreiches Gewand einhüllt, den dünnen Körper ahnen lassend. Der Realismus, der hier waltet, ist nicht mehr zu überbieten. Doch er dringt über die Nachformung des Wirklichkeitsbildes in die verborgenen Kammern einer irrationalen geistigen Welt, die sich im Gleichnis enthüllt. Darum lassen die zahlreichen Nachahmungen, die das äußere Motiv des Werkes gefunden hat, ohne daß sie seine innere Größe erfaßten, Houdons Arbeit nur um so machtvoller erscheinen. Die gleiche Meisterschaft adelt die gesamte stolze Versammlung berühmter Köpfe, die aus seiner Werkstatt hervorgingen. Er hat einen bedeutenden Teil der Persönlichkeiten, die in den letzten Jahrzehnten des Königtums, während der Revolution und unter Napoleon den Ruhm Frankreichs ausmachten, porträtiert. Es ist keine einzige Niete darunter, kaum eine schwächlichere Lösung. Mit behutsamster Feinheit folgt eine wissende Hand den Linien, in denen sich die Charaktere verraten, den Wellengängen der Muskeln und Fleischlagen, die das Gerüst der Knochen überziehen, der stummen Verhaltenheit seelischer Offenbarungen, die aus dem Quell des Auges strömen, den materiellen Nebensächlichkeiten der Kleidung (wie des lässig geschlungenen Halstuches der Molièrebüste). Die Männer stehen voran. Mirabeau, Rousseau, Lafayette, Buffon, Gluck, d'Alembert sind in der Reihe, die bis zu dem Consul und Kaiser führt, wie die der Frauen bis zu Josephine. Die weiblichen Büsten mußten bei einem Künstler, dessen Blick vor allem auf die Charakteristik gestellt war, zurücktreten. Doch hat Houdon auch auf diesem Felde viel zu sagen. Hier zeigt sich, welchen Anteil er an der Grazie und Liebenswürdigkeit des Rokoko hatte. Gern hat er für solche Aufgaben sich des Materials bedient, das die französischen Bildhauer der Zeit überhaupt liebten: der Terrakotta. Sie spielt in der Plastik gleichsam die Rolle des Pastells in der Malerei, als ein Bildnerstoff, der die Möglichkeit bot, reizvolle Eindrücke als flüchtige Impressionen festzuhalten, den Zauber eines hübschen Frauenkopfes, die Erinnerung an ein fesselndes Männerbild in bleibende Gestaltung zu bannen, ohne gleich den schweren Apparat von Bronze und Marmor in Bewegung zu setzen (Abb. 270—276).

Nirgends hat die Kunstwelt, die wir mit dem Namen Rokoko bezeichnen, gastlichere Aufnahme gefunden und sich inniger eingelebt als in Deutschland. Im ganzen Umfang der Lebens- und Formgedanken, die sie in Frankreich heraufbeschworen, ist sie in das Haus des Nachbarn übersiedelt — und am gründlichsten freundete man sich hier merkwürdigerweise gerade mit ihren Kernvorstellungen an, in denen wir mit Fug eine ureigene Erfindung des französischen Geistes erblicken: mit den charakteristischen Stilgebilden der Innendekoration. Ja, sie fanden in Deutschland weitere Verbreitung, längere Lebensdauer und darum mannigfaltigere Entwicklung als in Frankreich selbst. Man griff die neuen Ideen, die über die Grenze sprangen, mit Leidenschaft auf, aber in jenen glücklichen Zeiten, da alle künstlerische Schöpferarbeit, auch die bescheidene, noch mit dem Boden verbunden blieb, wurden die fremden Anregungen sofort in dies organische Getriebe einbezogen. Das Rokoko-Ornament machte unmerkliche Wandlungen und Fortbildungen durch. Seine Formen lernen sogar deutsche Mundarten. Sie reden anders in Süddeutschland, anders am Rhein, anders in Berlin und Potsdam, und selbst französische Meister, die nach Deutschland berufen werden, geraten unversehens unter das natürliche Gesetz, das sich hier auswirkt. So geschah es bei den Wittelsbachern in München, so am kurfürstlichen Hof zu Köln. Die Ziersprache des Rokoko verliert dabei mitunter etwas von der Präzision und der gewissenhaften Durchbildung im Detail. Sie erscheint dann wohl willkürlicher, derber und oberflächlicher, mehr auf schwungvolle Gesamtwirkung als auf Anmut im einzelnen bedacht. Doch auch wo dies der Fall ist, werden wir wunderbar entschädigt durch den erstaunlichen Reichtum und die spielende Ausnutzung der Motive, durch die phantasievolle Erweiterung und Steigerung ihrer Möglichkeiten. Ein ganzes Gebiet, das sich in Frankreich dem Rokoko spröde verschloß: die Kirche, öffnet ihm in Deutschland weit das Tor. Mit ihr, mit den Fürsten, mit den Adligen, nimmt zugleich das Bürgertum lebhaften Anteil an der Bewegung.

In den wesentlichen Punkten aber haben wir den gleichen Verlauf vor uns wie im Ursprungslande des europäischen Zeitstils. Auch in Deutschland geht die Befreiung, Erleichterung, Entfesselung der barocken Ornamentik schließlich Hand in Hand mit der neu erwachten Neigung zur Antike, um mit ihr zusammen, aus einem uns nicht mehr ohne weiteres geläufigen Gemeinschaftsgefühl, dem Ruf des Jahrhunderts zu Natur und Einfachheit zu dienen —, um später freilich in scharfen Gegensatz zu der Schwester zu geraten und schließlich von ihr, der mächtiger gewordenen, des Landes verwiesen zu werden. In der

Architektur kommt dies Zusammenwirken oft in der bekannten Formel zum Ausdruck: außen Klassizismus, innen Rokoko. Doch auch hier heben sich die deutschen Verhältnisse nicht unbeträchtlich von den französischen ab. In Frankreich führt eine gerade Linie der Entwicklung zur Antikenverehrung des Louis XV. In Deutschland war ein Umweg zurückzulegen. Hier war in den ersten Jahrzehnten nach 1700 noch der italienische Einfluß mächtig, der schon im Zeitabschnitt zuvor eingerückt war und die schweren, auf Wucht und Pathos bedachten Formen eingeführt hatte. Jetzt tritt namentlich das römische Barock in den Vordergrund. Die deutsche Phantasie entzündet sich an der starken Bewegtheit, dem üppig quellenden Formenreichtum, den vielfältigen, aller Gemessenheitsregeln spottenden Schwellungen und Bauschungen des Stils. Er breitet sich naturgemäß vor allem im südlichen Deutschland, in Österreich und Bayern aus, wo man von jeher über die Alpenpässe hin lebhaften Ideenaustausch mit Italien unterhalten hatte. Aber er drang auch in das Nordgebiet ein, wo er nun wieder mit niederländischen Einflüssen zusammentraf.

Das römische Barock erfährt indessen auf diesen Wanderungen mancherlei Schicksale. War es einst von italienischen Architekten, Dekorateurs, Stukkateuren und sonstigen Handwerkern importiert worden, so wurde es nun von der breiten Front der bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten aufgenommen, die plötzlich in Deutschland wie durch einen Zauber aus dem Boden stieg. Von diesen einheimischen Kräften wird der aus der Fremde stammende Stil durchaus selbständig, mit großer Sicherheit behandelt und umgemodelt. Dabei macht sich schon frühzeitig eine Einwirkung der künstlerischen Freiheitsbewegung geltend, die seit des Jahrhunderts Beginn wie auf höheres Geheiß allenthalben gärt und sich in Frankreich im Geschmack der Régence durchsetzt. Die schweren Barockformen werden auch in Deutschland leichter, beweglicher, in den Biegungen und Krümmungen der Bauglieder kühner, graziöser. Manche Kunstbetrachter ziehen eine scharfe Scheidelinie zwischen den architektonischen Erzeugnissen dieser Jahre und den späteren, die mit ihnen verwandt erscheinen — zwischen den auf- und abwogenden, geschwungenen, malerischen Bildungen, die wir jetzt antreffen, und den Schmuckgedanken des eigentlichen Rokoko. Es ist richtig: die spezifischen Merkmale der Rokokodekoration fehlen noch, von Muschel-, Ranken- und Gitterwerk, vom „Genre rocaille“ ist etwa an Pöppelmanns Dresdener Zwinger noch keine Rede. Im strengen Sinne gehören diese Bauwerke zweifellos noch unter den älteren Begriff der Barockkunst, sie sind darum auch im Rahmen der Propyläen-Kunstgeschichte von W. Weisbach bereits behandelt worden (vgl. Bd. XI). Mir scheint indessen, wir können auch bei unserer Übersicht nicht ganz darauf verzichten, an sie zurückzudenken; denn sie läuten in Deutschland mit vernehmlichem Klang das Zusammenwirken verschiedenartiger künstlerischer und geistiger Strömungen ein, das dem Zeitalter des Rokoko sein Gepräge gibt. Um so mehr, da bald neben dem römischen auch das französische Element seine Forderungen anmeldet, wobei es zunächst, seiner Natur nach, sich den Innenraum unterwirft.

So kommt es, daß die erwähnte Formel: außen Klassizismus, innen Rokoko, für Deutschland durchaus nicht in dem Maße mächtig wird wie für Frankreich. Sie ist gewiß auch hier oft entscheidend — in dem Umfang, in dem das französische Element seine Einflußsphäre erweitert, um schließlich die Alleinherrschaft zu gewinnen. Indessen, sie ist nicht die Regel. Auch in den späteren Jahrzehnten nicht. Denn nun begab sich in Deutschland etwas, was in Frankreich undenkbar war: das Rokoko fand den Mut, gelegentlich von innen nach außen zu dringen, auch an der Fassade das Zeichen seiner eigentümlichen Schmuckwelt aufzupflanzen. Wo dies aber geschah, wird unverkennbar wiederum an jene Erscheinungen des späten Barock angeknüpft — die Beziehung, die zwischen dem Dresdener Zwinger und Schloß Sanssouci besteht, spricht deutlich genug. So schließt sich der Kreis. Das Schicksal der deutschen Architektur unseres Zeitraums wird gleichermaßen von einer gabelförmigen Entwicklung bestimmt, deren Motive fugenartig sich ablösen und wieder verdrängt werden. Bis die antikisierende Anschauung von der Außengestaltung auch nach innen wirkt, dabei allem, was noch vom Barock abstammt, den Todesstoß versetzt und den Frühklassizismus als Diktator auf den Thron setzt.

★

Der gewaltige Aufschwung, den der deutsche Kirchenbau seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges genommen, hält bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts unvermindert an. Im katholischen Süden will der siegreich gebliebene alte Glaube die Macht über die Gemüter der Menschen, um die er seit der Gegenrevolution leidenschaftlich wirbt, immer neu befestigen. Allenthalben entstehen Kultstätten, Wallfahrtskirchen und Kapellen auf dem Lande, Ordenskirchen in den Städten, Klosteranlagen von Palastcharakter, die selbst den Umfang ganzer Ortschaften annehmen. In dem freier werdenden Spiel der Barockformen, der plastisch-malerischen Gestaltung, die mit höchster Meisterschaft gehandhabt wird, erkennen die Architekten willkommene, unverbrauchte Mittel, auf die andächtigen Besucher zu wirken, ihren Geist aus dem Alltag zu lösen, in Verückung und Ekstase zu versetzen, in einen Abglanz der Himmelsglorie zu entführen. Der Mensch des 18. Jahrhunderts will von seiner Art der Lebensauffassung her gewonnen werden. Aus dem rauschenden Jubel beschwingter, frohlockender, von kühner Bewegung erfüllter Schmuckgebilde führt man ihn am sichersten in die Stimmung mystischen Schauens, religiöser „Entichung“. So wird in den Kirchen der schwelgerischste Rokokoprunk entfaltet. Um die Altäre, über die Säulen und Pfeiler, um die Bögen, Zwickel, Deckenfelder klettern und hüpfen die Schnörkel, die Gitter, die gebogenen Ranken, das zackige, flammende Grottenwerk. Naturalistisches Blumenornament spinnt sich über die Flächen, umklammert Wölbungen, füllt noch versteckte Winkel. In allen Künsten der perspektivischen Fernsicht, des rhythmischen Aufbaus schwebender Figuren prangen Wandgemälde in Kuppel und

Langhaus. Farbige Akzente kommen hinzu. Man liebt es nicht mehr, dem Stein seine angeborene Farbe zu lassen. Mindestens wird er durch einfachen Anstrich getönt. Oder auch nur geweißt, wobei dann das gern reichlich herangezogene Gold der Ornamente durch seinen Gegensatz zu den hellen Flächen zu besonderer Wirkung aufgeboten wird. Aber man führt auch breitere Farbwirkungen ein, bunten Marmor, dessen Politur die Lichter reflektiert, Stucco lustro, rotbraun oder rotgrau gestrichene marmorierte Felder. Festliche Betäubung überwältigt und umfängt den Gläubigen, den Frommen, den Büsser, den Sünder, um seine Seele liebeich und tröstend in ein blendendes Gottesreich emporzuheben, wo Maria als Königin des glänzendsten Hofstaates sie empfängt.

In den österreichischen Landen hatten sich die italienischen Formen besonders fest eingelebt. Gerade dort aber wurden sie auch von außerordentlichen deutschen Kräften übernommen. Johann Bernhard Fischer von Erlach, ihr genialer Führer, griff in seinem wichtigsten Kirchenbau, der Wiener Karlskirche, überraschend weit vor, indem er, von barock-malerischen Grundgedanken ausgehend, in einer höchst originellen Mischung klassizistische Details herantrug, auf denen der Schwerpunkt des Eindrucks beruht. Der Sprung, der damit gemacht wurde, war so weit, daß die Karlskirche sich schon mit dem späteren Wiener Klassizismus der josephinischen Zeit vom Ende des Jahrhunderts berührt. Der Vorfall ist bezeichnend. Denn Wien hat das Rokoko als Stilprinzip im Grunde nur gelegentlich angenommen und sonst übergangen. Die italienischen Barockformen hatten gerade hier zu tief Wurzel geschlagen. Allmählich nur verbinden sich damit, in der Hauptstadt wie im weiteren Österreich, die französischen Schmuckmotive des neuen Jahrhunderts, vor allem das charakteristische Bandwerk. Jakob Prandauers herrliche Schöpfung des Klosters Melk, das mit seinen festlich und kühn geschweiften Linien, mit der heiteren Unruhe seiner Turmhauben von langgestreckter Felskuppe über die Donau grüßt — auch das Innere des Stiftes St. Florian bei Linz, das dieser prachtvolle Maurermeister aus St. Pölten errichtete, geben Beispiele dafür. Oder die Bauten des Kilian Ignaz Dientzenhofer in Prag: Nikolaus- und Thomaskirche, Ursulinerinnenkirche auf dem Hradschin. (Vgl. Bd. XI, Taf. I, Abb. 330, 346.)

Ganz andere Aufnahme fand das Rokoko im übrigen süddeutschen Gebiet. Bayern tritt hier bedeutsam hervor. Sein Handwerkertum zeigt einen hohen technischen und geistigen Stand, der jeder Entwicklung des Geschmacks mit eigenwüchsiger Erfindungs- und Gestaltungsfrische zu folgen vermag. Zumal von der Stukkatorenschule zu Wessobrunn in Oberbayern sind ganze Scharen tüchtiger und hervorragender Kräfte ausgegangen, die sich weithin verstreuten und bei zahllosen Kirchenbauten mitwirkten. Den höchsten Ruhm von Wessobrunn bildet Dominicus Zimmermann, dem Wies (Taf. XXXI) und Steinhausen im Schwäbischen ihre Wallfahrtskirchen danken. Durch überraschende und doch klare Gruppierung der Raumteile, durch die Pracht der dekorativen Ausstattung, die sich in geradezu tänzerischer Anmut zur Decke

emporschwingt, sind hier einzigartige Wirkungen gewonnen. Der Pilger, der zu diesen Gotteshäusern heranschritt, fand außen alles ernst, schlicht, der stillen Landschaft und der Stimmung frommer Einkehr angepaßt — doch trat er ein, so empfing ihn beseligend die heiterste, farbenfroheste, gütigste Stätte der Gnade. Neben Zimmermann steht Michael Fischer, der als Stadtbaumeister von München starb und in der dortigen Frauenkirche begraben liegt. Die Zahl der Kirchen und Klöster, die er gebaut, soll das halbe Hundert übersteigen. Als ein Juwel hebt sich die Kirche von Rott am Inn heraus (Bd. XI, Abb. 340). Fischers Hauptwerk aber ist die Abteikirche von Ottobeuren bei Memmingen. Auch hier ist die Außenseite einfach, fast nüchtern. Doch öffnet sich das Portal, so erstrahlt ein Jubel, der sich nicht genug tun kann, Gott und seine himmlischen Heerscharen zu preisen (Taf. XXIII, Abb. 281, 364). Wir kennen die Helfer, die Fischer heranzog: es waren die Maler Jakob und Franz Anton Zeidler, die Bildhauer J. M. Feichtmayr und J. Christian aus Riedlingen.

Aus dem Kreise dieser kunsthandwerklichen Hilfskräfte gingen auch die Brüder Asam hervor, denen der süddeutsche Kirchenbau vielleicht am meisten zu danken hat. Sie waren beide Dekorateure, Cosmas Damian Asam Maler, Egid Quirin Asam Bildhauer und „Stukkist“, und sie haben ihre freien, erfindungsreichen, jeder Aufgabe wunderbar leicht angepaßten Künste an zahllosen Stellen zur Verfügung gestellt. Dann stiegen sie zu Baumeistern auf und schufen sich selbst Grundlage und Rahmen für ihre dekorative Arbeit. Wenn wir hören, daß sie die Johann-Nepomuk-Kirche in der Sendlingerstraße zu München auf eigne Kosten errichteten (1733—35), so geschah es wohl, weil sie sich als Architekten legitimieren wollten. Die Klosterkirchen zu Weingarten von Franz Beer, zu Banz im Fränkischen von Johann Leonhard Dientzenhofer, einem anderen Mitglied der weitverbreiteten Künstlerfamilie, zu Grüssau in Schlesien gehören gleichfalls in diesen Kreis (vgl. Bd. XI, Abb. 338, 350, 421). Ein auffallend frühes Beispiel ausgesprochener Rokoko-Art liefert St. Ägidien zu Nürnberg, 1711—18 von Gottlieb Trost erbaut, der schon freies Pflanzen- und Rankenwerk ganz leicht über große Flächen zu streuen wußte (Abb. 279). Aller Glanz des Rokoko strahlt aus der Abteikirche von St. Gallen, wo Peter Thumb sich als ein Meister der ins Leichte, Lichte strebenden Baukunst zeigte (Abb. 287). Aus St. Peter in Mainz, wo J. V. Thomann an der Arbeit war. Aus der Ludwigskirche in Saarbrücken von F. G. Stengel. Aus der Stiftskirche von Einsiedeln in der Schweiz, die durch Kaspar Moosbrugger und die Brüder Asam ihre neue Gestalt erhielt (Abb. 283, 286). Allenthalben tauchen Gotteshäuser auf, die den Rausch ihrer Dekoration aufs Äußerste, bis an die Grenze des Zügellosen steigern. Mit Raumauschungen, die an Kulissenkünste denken lassen, werden Wirkungen gesucht. Auf unsichtbarem Wege wird das Licht in vollem Strom hereingeleitet, daß man sich in eine magische Sphäre emporgezogen glaubt. Selbst Spiegelteile werden in das vergoldete Ornamentwerk eingesetzt, um es noch stärker zum Glitzern zu bringen; St. Nepomuk der Brüder Asam gibt ein Beispiel dafür.

In Franken nimmt sich auch der Großmeister der deutschen Architektur jener Jahrzehnte: Johann Balthasar Neumann, von dem noch an anderer Stelle die Rede sein wird, des Kirchenbaus an. Seinem genialen Hauptwerk, der Würzburger Residenz, fügt er das Kleinod der Schloßkapelle ein (vgl. Bd. XI, Abb. 339), dessen phantastisch bewegter Reichtum manchem verdutzten Hüter der klassischen Tradition geradezu als ein „Exzeß“ der Baukunst erschien. Die kleine Schönborn-Kapelle, dem romanischen Dom von Würzburg angelehnt, trägt ihrem ehrenvollen, doch nicht gefahrlosen Platze durch eine wunderbare Ausgeglichenheit der Formen und Verhältnisse Rechnung. Auf dem Nikolausberg bei der Stadt baute Neumann das „Käppele“, die Wallfahrtskirche, die mit ihren Zwiebeltürmen und geschweiften Kuppeln weithin über das Maintal blickt (Abb. 280, 282). Er leitete den Umbau der Klosterkirche zu Neresheim, sprach mit bei der Ausgestaltung von Dientzenhofers Klosterkirche Banz und setzte unweit davon bei Lichtenfels die Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen an die Bergwand, in der die Kühnheit seiner Kunst wahre Orgien feierte (vgl. Bd. XI, Abb. 342, 343, 349). Mit allen Formeln und Möglichkeiten der kirchlichen Architektur wird hier ein souveränes Spiel getrieben. Ein Grundriß ohne gleichen läßt Kurven, gerundete und geschweifte Raumteile jeglicher Gestalt durcheinandergleiten. Äußerste konstruktive Sicherheit verbindet sich mit einer Laune, die sich keine Freiheit versagt. Die Pracht des Innern weiß dem Rechnung zu tragen. Die Kirche zu Gößweinstein und andere runden die Tätigkeit Neumanns auf diesem Sondergebiete ab. Sein Einfluß aber reichte viel weiter. Auch die Paulinuskirche in Trier (Abb. 284) von Johann Seiz geht auf einen Entwurf Neumanns zurück. Der Würzburger Meister bestimmte die Innenausstattung der Clemenskirche zu Münster (Abb. 293) von Johann Konrad Schlaun. Seine Art erkennen wir wieder in der Neugestaltung der Benediktinerkirche Amorbach durch Maximilian von Welsch.

Auch in Dresden wird der Kirchenbau von der festlichen Heiterkeit des Zeitgeschmacks erfaßt. Neben den geschlossenen Zentralbau von Georg Bährs protestantischer Frauenkirche, deren ernste Linien alles Schnörkelwerk verschmähen (vgl. Bd. XI, Abb. 333, 353), tritt die katholische Hofkirche, die sich der Kurfürst und König August der Starke von dem Italiener Gaetano Chiaveri erbauen ließ. Nirgends in der Welt hat die Eigenart beider Konfessionen in zwei dicht benachbarten Bauwerken ersten Ranges so sinnfälligen Ausdruck gewonnen wie hier. Die Hofkirche, deren schlanker, in offenen Säulensystemen aufwachsender Turm das sächsische Forum an der Elbe überragt, mit ihrem Gepränge von Statuen, Balustraden und Zierwerk aller Art, das sich von dem breiteren Unterbau zu dem höheren Mittelbau emporzieht — er gleicht dem zweiten Stockwerk eines Palastes —, ist reichlich überladen und wird trotzdem durch das künstlerische Gefühl des Architekten und seiner Gehilfen vor jeder Zerrissenheit und Zersplitterung des Eindrucks bewahrt. Ein steinerner Schmuckkasten, dessen geistliche Bestimmung man über der Weltfreude seines äußeren Bildes fast vergißt (Abb. 290, 291).

Im benachbarten Preußen ringt die protestantische Kirche mit dem Problem des Zentralbaus, das seit geraumer Zeit alle Welt beschäftigt. Gerade der Gottesdienst, der die Predigt in den Mittelpunkt rückt und von der Idee der Gemeindeversammlung ausgeht, mußte sich zu dieser Lösung hingezogen fühlen. Es kommt in Berlin zu Versuchen, die, ohne großartig zu sein, ihrem Zweck mit redlichem Geschmack dienen: Böhmisches Kloster von Friedrich Wilhelm Dietrichs, Dreifaltigkeitskirche von Titus Favre (Abb. 292). Gleichfalls als ein Rundbau, von größeren Dimensionen, mit einer Säulenvorhalle, Erinnerung an das römische Pantheon weckend, entstand die katholische Hedwigskirche des friderizianischen Berlin (1747—73), nach Plänen des Franzosen Jean Legeay. Neben dem französischen Einfluß, der in diesem klassizistischen Entwurf sich kundgibt, übt in Norddeutschland nach wie vor der holländische Geschmack seine Wirkung. Die eintürmigen Kirchen weisen darauf hin. Dies Motiv ist sonst selten, man liebt, wie zu Zeiten der Gotik, das Turmpaar, und Chiaveris Dresdener Hofkirche ist eine Ausnahme. In der preußischen Hauptstadt aber, wo die Neigung zu niederländischen Vorbildern niemals ausgestorben war, finden wir es häufiger. Wie in Holland ist dabei die Anbringung eines kunstreichen Glockenspiels beliebt. So bei Philipp Gerlachs Turm der Parochialkirche in Berlin, so bei der Garnisonkirche und Heiligengeistkirche in Potsdam (Abb. 288, 289).

*

Noch reicher, üppiger, glänzender als in der kirchlichen Architektur blüht die Dekorkunst des Rokoko im deutschen Profanbau auf. Als ein Kind des höfischen Geschmacks war sie geboren, das blieb haften. War diese Herkunft gleich in Deutschland nicht so bestimmend, daß man die französische Scheu geteilt hätte, dem weltlichen Zeitstil auch die Kirchentore zu öffnen, so erlebte das Rokoko doch auch hier seine höchsten Triumphe, seine breiteste Entfaltung und kühnste Wandlungsfähigkeit erst in den Schlössern und Landsitzen des fürstenreichen Landes.

Man kennt den Scherz über den begabten Sprechkopisten: er mache es echter als sein Vorbild. So könnte man auch von der deutschen Zierkunst sagen, als sie daran ging, sich das Idiom des bewunderten Vorbildes von Paris und Versailles anzueignen. In seiner Heimat blieb das Rokoko, so wunderbar die Phantasie der Meister sprudelte, die es in Mode brachten und fortbildeten, doch immer dem unerschütterlichen französischen Formgefühl verpflichtet. Es gab dort stets heimliche Bindungen, denen sich keine Wendung des Geschmacks entziehen konnte. Die Selbständigkeit auch der freiesten Laune fand ihre Grenze an einem unausgesprochenen Gesetz. Zwar legten sich die Dekorateure des aufsteigenden Jahrhunderts, wenn sie ihre Erfindung über das Papier spielen ließen, in Zeichnungen und Stichen die neue Idee in die Möglichkeiten ihrer äußersten Konsequenz trieben, keine Zurückhaltung auf. Hier sprangen

alle Schleusen auf, hemmungslos flutete und schäumte der Strom. Doch das blieb bis zu einem gewissen Grade immer Theorie. In der Praxis las man es anders. Hier wußte man sich zu bändigen. Es blieb noch genug des zierlichen und tänzerischen Schnörkelwesens übrig — an seine letzten Entfesselungen wagte man sich in der Wirklichkeit, die bleiben sollte, nicht heran. Als seien jene „Dessins“ lediglich Übungen, um Geist und Hand geschmeidig zu machen, beweglich zu erhalten, nicht eigentlich Vorbilder, die wörtlich gemeint waren.

Noch ein anderes kam hinzu. Die klassische Gesinnung, dem rationalistischen französischen Geist im Blute verwandt, erwachte in Paris schon bevor man 1700 schrieb. Verhüllt lebte sie bereits in der Epoche Ludwigs XIV., da man sich ähnlich wie später unter dem Kaiserreich als Mittelpunkt Europas fühlte und Erinnerungen an die Weltkultur des Römertums in den Köpfen spukten. Die Tragödien Corneilles und Racines sprechen deutlich genug. Die Régence heftet ihren Blick konzentrierter auf das Altertum. Wenn sie das Frührokoko und den Frühklassizismus als Zwillingsspaar zur Welt brachte, so vergaßen die ungleichen Geschwister später nie ganz ihre gemeinsame Abstammung. Daher konnten sie sich, auch als sie heranwuchsen und ihre inneren Eigenschaften individuell entwickelten, so gut vertragen. Sie waren sich des Kontrastes, den sie darstellten, wohl bewußt und lebten davon, daß sie ihre eigenen Wege gingen. Aber sie waren sich doch nicht entfremdet und verbanden sich ohne Schwierigkeit zu gemeinsamem Vorgehen. Die nachtwandlerische Sicherheit des französischen Fingerspitzengefühls für künstlerische Gestaltung und Wirkung offenbarte sich.

In Deutschland lagen die Bedingungen anders. Durch den Religionskrieg der dreißig Jahre war alle Überlieferung zerschnitten, das Land war traditionslos geworden. Keineswegs rationalistisch gesinnt, vielmehr von Natur dem Irrationalen leidenschaftlich ergeben, nahm man die wogende Formenwelt des italienischen Spätbarock, namentlich seiner römischen Nuance, bereitwillig und begierig auf. Von klassizistischen Gedankengängen, die irgendwie entscheidend mitgesprochen hätten, war noch keine Rede. Und wenn sie sich auch unter französischem Einfluß zwischen Rhein und Donau langsam festzusetzen begannen, so war ihre Macht doch nicht groß genug, um in alle Provinzen der Phantasieschöpfung alsbald maßgeblich hineinzuwirken. Die kühlere Gesetzmäßigkeit, die sie mit sich brachten, ward in der Architektur höchstens in der Gehaltenheit des Außenbaus fühlbar, das lag schließlich nicht außerhalb der barocken Linie — im Innern hatte sie noch auf geraume Zeit wenig oder gar nichts zu sagen.

Mit ungeheurer Schnelligkeit verbreiteten sich darum die dekorativen Gedanken des Rokoko auf deutschem Boden. Sie bewiesen dabei eine Ergiebigkeit und Wandlungsfähigkeit, an die man in Frankreich kaum gedacht hatte. Die eigentümliche Zersprengung des deutschen kulturellen Lebens auf eine ganze Kette von großen und ein Gewimmel von kleinen und kleinsten Kristallisationspunkten brachte ein Bild von unerhörter Buntheit und Mannigfaltigkeit hervor. Es gab nicht, wie in Frankreich für den Adel, ein einziges maßgebendes

Zentrum des Geschmacks. Das Muster, dem man nacheiferte, lag im Ausland, in weiter Ferne. Wohl suchte man eine Stütze an Paris. Von den verschiedensten deutschen Stellen wurden Pläne zu Neubauten den dortigen Großmeistern zur Begutachtung vorgelegt, wie man vorher bei Parkanlagen Lenôtre um Hilfe anging. Vor allem de Cotte wurde immer wieder bemüht, sogar Johann Balthasar Neumann mußte für seine Entwürfe zur Würzburger Residenz den Segen de Cottes und Boffrands einholen. Aber der Einfluß, der auf solche Weise ausgeübt wurde, entbehrte doch der befehlerischen Unmittelbarkeit, die in Frankreich alles von einem Punkt aus dirigierte. Unwillkürlich stellten sich Spaltungen des Schemas ein. Es bildeten sich bestimmte Kreise, die sich zwar vielfach überschneiden, doch gleichwohl deutlich erkennbar abgrenzen. Die warmblütige süddeutsche Lebenslust bringt das Rokoko als Innenraumkunst zur bewegtesten, wortreichsten, übermütigsten Entfaltung. Die Arabesken drängen sich. Die ornamentalen Motive erscheinen in dichtester Verflechtung. Des Schimmerns und Glitzerns ist kein Ende. Man steigert sich bis zu beeindruckender Pracht, die das Auge buchstäblich blendet. Die Schwelgerei des Barock wird auf die neue Dekorationssprache übertragen. Würzburg steht im Mittelpunkt dieses Blütensegens, wo J. B. Neumann, weithin ausstrahlend, das Hauptquartier seiner Wirksamkeit aufschlägt. Anders sieht es am Rhein aus, wo das französische Beispiel am nächsten liegt. Man ist zurückhaltender, vorsichtiger, man gibt sich nicht so skrupellos seiner Laune hin. Unterschiede gegen Frankreich gibt es gleichwohl. Man hält sich etwa auf einer Mittellinie zwischen Paris und Würzburg. Man kennt freie Flächen, die mit anderen, übersponnenen Raumteilen Kontraste bilden. Eine Decke kann als ein völlig weißes Feld erscheinen, um dann in der Mitte, am Kronleuchterpunkt, eine Rosette zu tragen, die sich nun wieder höchst unfranzösisch-ausschweifend benimmt. Schloß Brühl mag man als Urexempel dieser Stilart nennen. Wiederum anders gebärdet sich das Rokoko in Norddeutschland, vor allem in Preußen. Hier wird es noch sparsamer, schlichter. Oft auch nüchterner und steifer. Das ist nicht so sehr in den Schlössern zu merken, wo man Anschluß an die internationale Mode sucht, als vielmehr im Privatbau, an den Bürgerhäusern von Potsdam vor allem. Hier steht oft ein einzelner Schnörkel, gravitatisch aufgesetzt, für sich. Das Soldatische, Straffe des preußisch-märkischen Wesens scheint darin einen Abglanz zu finden.

Über solche landschaftlichen Nuancen hinweg aber wird schließlich doch die Raumkunst der Zeit in ganz Deutschland durch zahlreiche gemeinsame Züge zusammengehalten. In den Palästen kehren bestimmte Einzelheiten immer wieder. Da sind die Spiegelsäle und -kabinetts, deren Glasscheiben, an Wänden und Plafonds verteilt, den Zauberglanz der Ausschmückung verdoppeln und verdreifachen. Dabei werden technische Kniffe angebracht: etwa daß man sich von bestimmten Stellen in so und so vielen Wiederholungen sehen kann, oder daß sich, ein anderes Extrem des Witzes, das Bild des Beschauers selbst überhaupt nicht spiegelt. Da sind weiter die chinesischen und japanischen Zimmer,

mit ostasiatischem Spiel in wunderlichsten Varianten, gelegentlich mit großen Figuren in Stoffrelief, die sich plastisch von den Wänden abheben. Eine Abart dieser Spezialität stellen die Lack-Kabinette dar. Da sind ferner die Räume, deren Wände aus Gemäldemedallions bestehen: von reichem Rankenwerk umhegt lächeln, oft in vielfachen Reihen übereinander, Bildnisse aus symmetrisch verteilten ovalen Rahmen. Meist dienen sie als Fürstenporträts dem Ahnenkult oder der dynastischen Familienschwärmerei, die unermeßlich ist. Mitunter sind sie kurzweiliger und stellen sich als „Schönheitsgalerie“ anmutiger Weiblichkeiten vor (Abb. 302, 303, 308, 312, 317, 345).

Andere überall wiederkehrende Motive führen ins Gebiet des Architektonischen, der Grundrißbehandlung hinüber. Es erhält sich die Neigung zu prächtigen, mit verschwenderischem Pomp ausgestaffierten Treppenhäusern, von denen man in Frankreich nur wenig weiß. Sie sind eine deutsche Besonderheit und tauchen im ganzen Lande auf, in Würzburg so gut wie in Bruchsal, in Brühl nicht anders als in Berlin. Aus dem monumentalen Treppen Hause, das meist die ganze Höhe des Bauwerks einnimmt, muß der Weg in einen Raum führen, der solche Großartigkeit des Aufstiegs rechtfertigt und lohnt. Das ist der Festsaal, den man noch vom römischen Barock übernommen hat und beibehält, und für dessen Anlage der Name „à l'italienne“ auch künftig in Gebrauch bleibt. Es ist der große Prunk- und Repräsentationsraum des Gebäudes, der dessen Bedeutung und Würde imponierend zusammenfaßt. Auch die Klöster, die sich am liebsten wie geistliche Schloßbauten geben, haben ihn gern übernommen; sie nennen ihn dann ihren „Kaisersaal“. Rechts und links von diesem Herzen des Hauses ziehen sich die kleineren Säle und Gemächer hin, zu möglichst langen „Fluchten“ aneinandergereiht, selbstverständlich mehr repräsentativ als praktisch angeordnet. Oft in zwei aneinandergeklebten Ketten, nach der Sonnen- und der Schattenseite, für den Winter- und Sommergebrauch bestimmt. Korridore gibt es noch nicht. Dafür tritt als wichtiges Motiv immer noch die große Galerie ein, die während der Rokokojahrzehnte in verjüngter Herrlichkeit erscheint. Nicht fehlen dürfen zugleich die „Degagements“ nach französischem Vorbild, die kleinen Nebengänge, Geheimtreppehen, versteckten Winkel, fast unauffindbar in die Wände eingebauten kleinen Kabinette. Hier kann die Dienerschaft hereingleiten, ohne zu stören. Hier kann man galanten Besuch verschwinden lassen oder sich selbst ungebetenen Gästen geräuschlos entziehen. Auf solche kleinen Künste des Innenbaus wird Wert gelegt.

Die äußere Gestaltung der Architekturen hält an den barocken Hauptmotiven fest. Die französische Sitte der Cour d'honneur, von Versailles her, ist nach wie vor beliebt. Aber der italienische Gedanke, starker Wirkung zuliebe mehrere Geschosse zu beträchtlicher Höhe aufeinanderzutürmen, tritt zurück. Man sucht lieber eine Breitenausdehnung, die oft in ermüdende Weitläufigkeit ausartet. Daneben kommt seit den beiden Trianon-Schlössern das kleine eingeschossige Bauwerk in Mode. Die Amalienburg bei München, Schloß Benrath bei Düsseldorf, Sanssouci bei Potsdam beweisen als drei Hauptwerke die

allgemeine Verbreitung dieses Motivs. Die Fassadenbehandlung hat im Grunde ebenfalls wenig Änderungen erfahren. Gerade der Schloßbau bleibt darin, ein paar Ausnahmen abgerechnet, konservativ — wesentlich anders als die Privatarchitektur, die, wie wir noch sehen werden, eigne Wege einschlägt.

Niemals hat in Deutschland eine solche Baufreudigkeit geherrscht wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Je mehr sich der fürstliche Absolutismus festigt, um so ungeberdiger wird sein Wunsch, durch kostspielige architektonische Neuschöpfungen seine Macht sichtbar und bleibend zu dokumentieren. Man staunt immer aufs Neue, woher die ungeheuren Summen, die hier verausgabt sind, genommen oder erpreßt werden konnten. Baulust wurde zur Bauwut. Fast unerklärlich aber ist, in welchem Umfang der unersättliche Bedarf durch ausgezeichnete künstlerische Kräfte gedeckt werden konnte. Gewiß, Ausländer wurden vielfach herangezogen, zuerst Italiener, dann in wachsender Zahl Franzosen, die einheimischen Architekten wurden von ihren fürstlichen Auftraggebern zum Studium auf Reisen geschickt, wiederum hauptsächlich nach Paris, man suchte also Stütze, Hilfe und Anregung von der Fremde — aber was will das schließlich gegen die erfindungsfrohe, tüchtige, immer wieder zu freier Selbstständigkeit und Eigenart führende Betätigung in Deutschland selbst sagen. Neben einem Heer von redlichen Baumeistern und halbhandwerklichen Dekorateuren steigen an allen Ecken und Enden Persönlichkeiten von Meisterprägung auf, deren Werk dauernde Geltung gewinnt.

Johann Balthasar Neumann nimmt unter ihnen auch hier den unbestrittenen Führerplatz ein. Die Würzburger Residenz, die er für den Bischof Philipp Franz von Schönborn in den Jahren 1720—1744 erbaut, steht als ein Muster der großen Kontrastwirkung vor uns, deren sich die Zeit so gern bedient (vgl. Bd. XI). Majestätische Ruhe bestimmt und bindet den Außenbau. Das Muster von Versailles blickt durch: vertiefter Ehrenhof mit breit entwickelten Flügeln. Stolz und klar die Fassadenflächen, mit kaum vortretenden Eckrisaliten, deren Betonung durch niedrige Dachpavillons die langhingeogene obere Begrenzungslinie wohltuend und diskret unterbricht. Wundervoll ausgewogen die Größenverhältnisse, die Beziehungen der Stockwerke zueinander, der Fenstereinschnitte und Pilaster zu den Rechtecken der Frontteile, das Gegenspiel der Horizontalen und Vertikalen. Die zurückhaltende Würde der Stadtseite wird an der Gartenfront des Mittelbaus, an der neben Neumann auch Lukas von Hildebrand aus Wien arbeitete, durch eine freiere Eleganz ersetzt — ein beliebter Wechsel, den auch Schlüter beim Berliner Schloß angewandt hatte. Im Innern der Residenz aber feiert das Rokoko ein Fest ohne Gleichen. Die fürstliche Prachtentfaltung wird zum Märchen. Überschwenglich ist die Hochstimmung des flammenden Schnörkelwerks, das sich immer neuer Kombinationen fähig zeigt. Jeder Saal sorgt für eine Überraschung. Aber auch die Beruhigung der Innenkunst um 1770 findet ihren Niederschlag. Noch Jahrzehnte nach Neumanns Tode hat es gedauert, bis das gesamte Werk abgeschlossen war. Im nördlichen Flügel tragen einige Räume die Kennzeichen des Louis XVI, zuletzt

wurden (nach 1807) ein paar Säle sogar durch N. A. de Salins im Geschmack des Empire umgestaltet. Die Hauptmelodie aber übernimmt das Hochrokoko. Neumanns strahlende Erfindungen werden begleitet von den Fresken Tiepolos im Treppenhause (Abb. 299) und im Kaisersaal, von den mächtigen, in der Phantasie ihrer gewundenen Linien unübertroffenen schmiedeeisernen Toren des J. G. Oegg, von den bezaubernden Gartenskulpturen des Peter Wagner (Abb. 368, 369).

Ein anderer Bischof des baufrohen Hauses der Grafen von Schönborn, Damian Hugo von Speyer, holte Neumann nach Bruchsal, wo sein Genie einen völlig anderen Baugedanken ersann. War in Würzburg das Prinzip einheitlicher Geschlossenheit maßgebend, so erhielt das Schloß zu Bruchsal eine lockere und gelöste Anlage. Mittelbau und Seitenflügel sind zwar abermals um einen weiten, gartengeschmückten Vorhof gruppiert, aber sämtlich als selbstständige Baukörper behandelt, zwischen denen eingeschobene kleine und niedrigere Übergangstrakte die Verbindung herstellen. Damit nicht genug. Abseits dieser Hauptgruppe sind im weiten Gartenrevier noch zahlreiche Einzelbauten verstreut. Erst die Summe dieser nach sorgsam erdachtem System angeordneten Teile ergibt das Bild der interessanten architektonischen Schöpfung, an der Neumann seit 1731 arbeitete. Doch wie in Würzburg legte er auch hier einen Reigen heiterster und zierlichster Prunkräume an, setzte er ins Zentrum des Grundrisses ein pompöses Treppenhaus, ein wenig kleiner, doch kunstreicher noch als das Würzburger — mit solchem technischen Raffinement gestaltet, daß der im Obergeschoß, vor dem Haupt- und Festsaal Angelangte die Illusion gewinnt, gar nicht mehr in einem Stiegenhaus, sondern in einer geschlossenen Halle zu verweilen (Abb. 298). Wie Neumann in Bruchsal in einen Entwurf des Ritters von Grünsteyn verbessernd einzugreifen hatte, so wurde er vom Kölner Kurfürsten berufen, um am Bau des Schlosses Brühl mitzuwirken, für das ursprünglich ein Plan von de Cotte aus Paris bezogen worden war, und das seitdem unter Leitung des Westfalen Johann Konrad Schlaun emporwuchs (Abb. 294—298, Taf. XXV/XXVI). Hier entstand das dritte von Neumanns Schloßtreppenhäusern, überwältigend in der Festlichkeit dereinladenden, emporziehenden Dekoration, die zwischen schweren Barockmotiven, vorgerückten Säulenpaaren mit verkröpftem Gesims, in den Raum schneidenden, von Karyatiden gehaltenen Konsolen, freien plastischen Figuren, an den Wandflächen und der Decke zarteste Rokokogebilde anbringt. Auch die Prämonstratenser-Abtei in Oberzell erhielt durch Neumann in einem Treppenhause ihr Prunkstück. Von seiner sonstigen Tätigkeit für die Kirche war schon oben die Rede.

In dem kleinen Bayreuth mußten Markgraf Friedrich und seine Gattin Wilhelmine, Friedrichs des Großen Schwester, unbedingt ein übergroßes Schloß im modernen Geschmack der Zeit haben. Sie hatten Glück: das Alte Schloß von Bayreuth, das schon dem 15. Jahrhundert entstammte, brannte ab. Es wurde zwar wiederhergestellt, aber die Gelegenheit zu einem Neubau gleichwohl nicht versäumt. Er stieg von 1754 bis 1773 auf, mit endlosen Saalfuchten,

die eine ungemein zierliche, obschon mitunter etwas schematische Rokoko-Ausschmückung erhielten. Ganz anders war zehn Jahre zuvor der Italiener Carlo Galli da Bibiena ins Zeug gegangen, der in dem Bayreuther Opernhaus eines der köstlichsten Theatergebäude des ganzen Jahrhunderts schuf. Wertvolles Material wurde dabei nicht benutzt, man begnügte sich zumeist mit Holz und Leinwand, die man ja auch für die Dekorationen der Bühne verwendete. So wurde öfters vorgegangen; wo große Mittel nicht zur Stelle waren, nahm man seine Zuflucht zu Ersatzstoffen, wobei Holz und Gips immer eine beträchtliche Rolle spielten. Doch das hat die Pracht und Anmut der in immer neuen Gestaltungen sich ergötzensden Innenausstattung nicht beeinträchtigt. Galli Bibienas Zuschauersaal ist von einer festlichen Raumpoesie, die kaum ein anderes Bauwerk gleicher Bestimmung erreicht. Die wuchtige Kraft der Fassade und die massiven, fast festungsartigen Quadermauern des Bühnenhauses (durch dessen Rückportal gelegentlich ganze Reiterschwadronen auf die Bühne sprengten) lassen den Italiener erkennen. Von dem behäbigen Barock des Opernhauses aber führt das Lustschloß Eremitage bei Bayreuth wieder ins Rokoko, und zwar in eine seiner phantasie reichsten, auch verziertesten Spielarten. Neben dem „Oberen Schloß“, dessen Konzertsaal durch die Schnörkel und Embleme seines Dekors und die preußischen Familienporträts Anklang an Potsdam sucht, wagt sich das „Untere Schloß“, im Halbkreis um das große Bassin des bis zur Künstelei ausgeschmückten Gartens gebogen, zu einer merkwürdigen Spezialität vor: seine Wände sind mit bunten Lagen aus farbigen Steinen und Schlacken, der „Sonnentempel“ in der Mitte gar mit Bergkristall überzogen (Abb. 300—302).

Bayern hat nicht, wie Franken in J. B. Neumann, einen einheimischen Meister von Genie aufzuweisen. Doch auch hier haben das endende Barock und die verjüngte Lebensfreude des Rokoko reife Früchte gezeitigt. Ausländische Kräfte, die sich in München trafen, stehen voran. Entsprechend der alten Kulturbeziehung zum Süden sind es anfangs Italiener, wie Enrico Zuccali, dem die Theatinerkirche ihre imposante Gestalt dankt. An dem spezifisch deutschen Motiv der Doppeltürme, hinter denen die schön erdachte Kuppel zurücktritt, ist zu erkennen, wie der italienische Architekt sich auf dem neuen Boden eingebürgert hatte. Durchaus logisch folgt auf den italienischen Einfluß der französische. François de Cuvilliés, ein Schüler von de Cotte und durch seinen Meister empfohlen, wurde 1725 in die bayerische Hauptstadt berufen, wo er über vier Jahrzehnte als Hofarchitekt gewirkt hat. Er erzog sich seine Gehilfen, zu denen in den letzten Jahren sein gleichnamiger Sohn gehörte, und schuf mit ihnen dem Geschmack der Grazie in München eine Heimstätte. In der Wittelsbachischen Residenz legt die „Wohnung Karls VII.“, öfter die „reichen Zimmer“ schlechthin genannt, diese zauberhafte Gruppe von Sälen mit der Grünen Galerie, dem Spiegelkabinett und Miniaturenkabinett, für Cuvilliés' Erfindungsgabe und Feingefühl außerordentliches Zeugnis ab (Abb. 303—305). Neben dem zum Bayern gewordenen Franzosen tritt Josef Effner hervor,

der gleichfalls in Paris die Künste de Cottes und Meissoniers an der Quelle studiert hatte. Man arbeitet vielfach Hand in Hand. Schloß Schleißheim, nördlich von München, war nach Versailler Vorbild von Zuccali errichtet, der auch das Schloßchen Lustheim im weitgedehnten Park gebaut hatte: nun gibt Effner dem riesigen Bauwerk seine Innenausstattung im neuen Stil. Schloß Nymphenburg im Westen der Stadt, dessen älteste Teile von dem Italiener Agostino Barelli stammten (der noch vor Zuccali entboten wurde und den Bau der Theatinerkirche zuerst in Angriff nahm), sah später gleichfalls Effner als Architekten, der die erweiternden Flügelbauten schuf. Im Park aber, wo allerlei kleine Nebenbauten angelegt wurden, stammen von Effner die „Badenburg“ und die „Pagodenburg“, von Cuvilliés das Kleinod der „Amalienburg“, des einstöckigen Jagdschloßchens, dessen Ausstattung zu den entzückendsten Leistungen des Rokoko auf deutschem Boden gehört (Abb. 306 bis 308, Taf. XXVII). In München selbst baute Cuvilliés das Residenztheater (1751—53), in der Anmut des Innenbaus von nicht geringerer Meisterschaft — Effner das Preysingsche Palais, eines der Beispiele für das Überspringen der Rokoko-Ornamentik auf die Fassade städtischer Häuser.

Was von Bayern nach Österreich hinüberwirkte, nimmt keinen breiten Raum ein. Das Antlitz Wiens war durch die Meister der vorausgegangenen Epoche, vor allem durch Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrand, geprägt und erfuhr jetzt keine einschneidenden Veränderungen (vgl. Bd. XI). Wohl beobachten wir, wie die Barockgedanken ihrer Baukunst gelegentlich leichtere, geschmeidigere Wendungen annehmen, die auf die Fortentwicklung deuten. Wenn Fischer von Erlachs Winterreitschule und seine weiteren Pläne für die Hofburg, die unausgeführt blieben, später im friderizianischen Berlin das Vorbild zu der geschwungenen Fassade der Königlichen Bibliothek am Opernplatze werden konnten, so ist damit schon ausgesprochen, daß der Wiener Architekt etwas vom Geschmack der Folgezeit vorausnahm. Fischers Bau des Ministeriums des Innern nimmt große Muscheln zu Hilfe, um die Fenster des Hauptgeschosses zu betonen. In Hildebrands Hoffassade des Belvedere wird ein Ton angeschlagen, der sich in seiner Lust an locker gefügtem Schmuck unverkennbar der Empfindungswelt des Rokoko nähert. Der italienische Geist trifft sich hier bereits mit dem französischen, der unverhüllt in J a d o t s Universität (später Akademie der Wissenschaften) das Wort nimmt. Die Raumkunst kann natürlich auch in Österreich nicht an den neuen Prinzipien vorübergehen, ein zartes, sehr graziöses Rokoko findet Aufnahme (Abb. 309, 312, 313). Doch aus eignen Ideen wird ihm Wesentliches nicht hinzugefügt. Erst als der Frühklassizismus durchdringt, tritt Wien wieder mit neuen Leistungen von Belang auf den Plan. Die Gloriette, die den hügelan steigenden Park von Schönbrunn abschließt (Abb. 311), und der Palast Pallavicini, beide von J.F.Hohenberg von Hetzendorferrichtet, leiten diese Periode ein. Auch in Prag, das völlig vom Barock geprägt war, deutet nur gelegentlich eine Freude an malerischen Gewagtheiten auf die Entwicklung des Geschmacks. So in den Stadtschlössern von Kilian Ignatz Dientzenhofer.

Diese Architekten der österreichischen Lande, die vor keiner Kühnheit der geschwungenen Linien zurückscheuen, grüßen hinüber nach Dresden, wo M. D. Pöppelmann schon 1722 das prangende Wunderwerk seines Zwingers vollendet hatte (vgl. Bd. XI, Abb. 373, Taf. XXXVI). Die Verwandtschaft ist nicht zu übersehen. Gewiß, auch der Zwinger hat formal genommen mit dem Louis XV nichts zu tun, er bezieht seine phantastischen Ziergebilde vollkommen aus dem Arsenal des römischen Barock, mit dem sich Züge des französischen Geschmacks vom Beginn des Jahrhunderts verbinden. Aber das innere Wesen von Pöppelmanns Meisterbau ist gleichwohl mit der freien und gelösten Anschauung verwandt, aus der das Rokoko erwuchs. Ein Schauplatz glänzender Vergnügungen sollte der Zwinger werden, in dem sich die Lebens- und Genußfreude Augusts des Starken und seines Hofstaates frei betätigen konnte. Ein offener Saal von großen Dimensionen war geplant, dessen Parkett von Gartenanlagen ersetzt wird, und dessen Wände die in rechteckigem Grundriß herumgezogenen Bauten darstellen. Diese Bauten, die nur auf drei Seiten des Rechtecks durchgeführt sind (während die vierte erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Sempers Galeriebau geschlossen wurde), sind ein einziger schwelgerischer Architektentraum. Man erblickt einen belebten Wechsel: niedrige Galerien, deren Dächer balustradengeschmückte Terrassen sind, und zweigeschossige Pavillons, die mit der launischen Keckheit ihrer scheinbar ruhelosen, in Wahrheit wunderbar gebändigten Formen, mit den Spiegelscheiben ihrer hohen Fenster, mit ihren Grotten und Springbrunnen, ihrem gedrängten figürlichen und ornamentalen Schmuck, ihren Vasen, Kartuschen, Girlanden, Karyatiden, geschweiften Giebelaufsätzen und heiteren Pfeilerdekorationen das Äußerste wagen, was sich die europäische Baukunst in Ziergebilden seit der Gotik gestattet hat. Die entscheidende Wirkung beruht auf der genialen Sicherheit, mit der alle Einzelheiten des phantastischen Überschwangs einem wohldurchdachten Plane eingefügt und untergeordnet sind.

Der Zwinger indessen blieb zunächst allein (vgl. Abb. 315). Schon das „Japanische Palais“, obwohl Pöppelmann selbst daran beteiligt war, sucht wieder Anschluß an ruhigere Ausdrucksformen. Nur die Gartenfront (Abb. 314) und der Hof lassen noch an die malerische Erfindungsfreude des Meisters denken — die Straßenfassade erhielt durch den in Paris geborenen Zacharias Longueune französisch-klassische Haltung. Schon 1733 wurde, wie Robert Dohme berichtet, nach dem Regierungsantritt Augusts III. in Sachsen ein neues Baureglement aufgestellt, das den Individualismus Pöppelmanns zurückwies, die „unter den Architekten eingerissene Mißwirtschaft und Willkür“ mit strengen Worten tadelte und ein klassizistisches Programm aufstellte. „Wir wollen“, heißt es, „daß künftighin bei allen neu aufzuführenden Palais und anderen Bauten darauf gesehen werde, daß an allen Stücken und Teilen des Gebäudes etwas Nobles, dabei aber doch an Schmuck und Zierraten nicht Überflüssiges sich eingerichtet finde“. Sehr deutlich wird ausgesprochen, man glaube, „daß auf solche Weise leicht zwei bis drei Teile von den Schnitzwerken und der

Bildhauerarbeit, wie solche bis dahin hier und da angebracht worden, wegbleiben können“. Der malerische Jubel zieht sich nun ins Innere der Bauwerke zurück. Das Dresdener Stadtpalais des Grafen Brühl (1737, Ende des vorigen Jahrhunderts abgerissen) von Joh. Christ. Knöffel, Schlösser wie Nischwitz oder Hubertusburg wurden Heimstätten der Rokokodekoration. Sachsen hat dieser Raumkunst nicht allzuviel gegeben — dafür lieferte es zur Kunst der Zeit einen anderen Beitrag von weittragender Bedeutung: das Porzellan. Architektur und Inneneinrichtung aber bogen immer entschiedener in klassizistische Bahnen ein. Durch seine Bauten und fast noch eindringlicher durch seine theoretischen Schriften wurde Friedrich August Krubsacius der spröde Hauptvertreter dieser Wandlung. Allerdings bewies Krubsacius selbst in seinem vielgerühmten Dresdener „Landhaus“ (1775), daß es nicht so leicht war, die bewegte, aus gesteigertem Lebensgefühl geborene Formenwelt abzustreifen, um sich ganz gelehrten Doktrinen hinzugeben. Dieser zweifelhafte Erfolg wurde erst dem Hochklassizismus des nächsten Jahrhunderts zuteil.

Schwerer wiegt, was Preußen zu sagen hat. Berlin hatte bereits unter Friedrich Wilhelm I. die Anregungen des Auslands mit eigener Kraft verarbeitet und dem Formenschatz der Fremde einen besonderen märkischen Stempel aufgedrückt. Doppelte Einflüsse machten sich geltend. Der holländische Palladianismus, der an der Spree schon lange Bürgerrecht genoß, erhielt eine besonders charakteristische Ausprägung in zahlreichen Stadtpalais, von denen das ehemalige Kammergericht von Philipp Gerlach sich als bestes Beispiel erhalten hat. Neben diese, meist durch eine vorgelegte Rampe hervorgehobenen Bauwerke traten die Palais der Wilhelmstraße im Geschmack der Pariser Adeshotels. Die Anlage blieb dem französischen Muster treu, vorgelegter Hof, von Flügelbauten rechts und links flankiert, Hauptfassade nach dem Garten; nur die Straßenfront wurde insofern verändert, als an Stelle der diskret geschlossenen hohen Mauer offenes Gitter- oder Kolonnadenwerk trat: Palais des Landjägermeisters Grafen Schwerin von Konrad Wiesend (heute Palais des Reichspräsidenten), Palais des Generals Schulenburg vom Bauadjunkten Richter (heute Dienstwohnung des Reichskanzlers), weiter südlich Palais Vernezbore de Laurieux, später von Schinkel für den Prinzen Albrecht umgebaut.

Mit dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen wurde der französische Einfluß allmächtig. Aller Glanz der Rokokokunst, ihre glückliche Mischung von Schnörkelübermut und Besonnenheit, traf sich in dem ersten bedeutenden Helfer des Königs: in Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Wie viele Architekten der Renaissance, wie Johann Balthasar Neumann (der Waffengeführte des Prinzen Eugen), war auch Knobelsdorff Offizier, Hofmann und Künstler zugleich. Sein Instinkt erfaßte den tiefsten Sinn des Rokoko, der Freiheit und Unbeschwertheit hieß und von diesem Kernpunkt aus sowohl das Verständnis für antikisierende Ruhe und Phrasenlosigkeit des Außenbaus wie für heitere und geistvolle Flächenzier im Innern entwickelte (Abb. 319 bis 335, Taf. XXVIII). Rheinsberg bildet das Vorspiel. Der erste Berliner Bau

Knobelsdorffs: das Opernhaus, zeigt seinen Stil bereits in höchster Reife. Ein „Apollotempel“ sollte das Haus werden — und war es auch, bis man es in den Jahren 1927—28 frevelhaft verstümmelte —, ein korinthischer Tempel von edelster Fügung, Gliederung und Abmessung der Baumassen, in dessen Innerem aber die Ungebundenheit des Rokoko auflebte. Die Harmonie der scheinbar widersprechenden Kunstdiome, die man heute an dem Bau nicht mehr studieren kann, bildete eines der schönsten Beispiele für die innere Einheit und Gebundenheit des Zeitstils. Ähnlich ging Knobelsdorff beim Erweiterungsbau von Schlüter-Eosanders Charlottenburger Schloß vor, dessen Mitteltrakt mit den gekuppelten dorischen Säulen und ionischen Pilastern die Tendenzen des Architekten deutlich erkennen läßt, und in dessen Inneneinrichtung (namentlich in der Goldenen Galerie) der Künstler die ganze Anmut seiner dekorativen Begabung aufsprudeln ließ. Der Ausbau der Anlagen von Schloß Monbijou, die Neueinrichtungen im Potsdamer Stadtschloß, die Gestaltung des Tiergartens zeigen die weiteren Stationen von Knobelsdorffs Wirksamkeit an. Sein Ruhm aber haftet vor allem an Schloß Sanssouci, an dem der König selbst tätigen Anteil nahm. Was hier auf den „Weinbergen“ bei Potsdam, durch die vorgelagerten Terrassen fast versteckt, in den Jahren 1745—47 entstand, wurde ein unvergleichliches Glanzstück und Heiligtum des Rokoko. Zwischen der weitausladenden Entfaltung von Versailles und diesem kleinen, einstöckigen Schloßchen liegt eine Welt. Die Eigenwilligkeit, einsiedlerische Herbheit und Menschenverachtung wie die Lebenskultur und der Esprit des großen Menschen, der sich diesen Wohnsitz aufschlagen ließ, sprechen vernehmlich und immer neu ergreifend aus der Idee des Bauwerks und seiner Ausführung. Es wurde vielleicht der persönlichste Schloßbau, den wir überhaupt besitzen. Keine riesigen Zimmerfluchten, nur eine bescheidene Gruppe von Sälen und Kabinetten, denen sich die Miniaturausgabe einer Galerie angliedert. Hier, fern der Stadt, inmitten eines weiten Parkes, konnte Knobelsdorff im Äußeren anders vorgehen. Zu den Silhouetten der Bäume paßte auch eine freiere, mehr malerische Schmuckentfaltung. Die Karyatiden des Zwingers, wir sprachen schon davon, kehren wieder. Aber die kräftige Unterstreichung des Hauptgesimses und die ernste Reihe der großen, bis zum (nicht unterkellerten) Boden reichenden Fenster lassen gleichwohl keinen Eindruck von Prunk oder Überzierlichkeit aufkommen. Die Ausgestaltung der Rückfront mit ihren Kolonnaden ist noch zurückhaltender. Im Innern bildet der durch die Ausrundung des Mittelrisalits kenntlich gemachte Rundsaal mit seiner klaren, fast klassizistischen Marmorarchitektur Übergang und Gegenspiel zu dem frischen naturalistischen Rankenwerk und der heiter vergoldeten Rokoko-Ornamentik der übrigen Räume.

Die Silhouette des Schloßchens begegnet uns auch, mit feinen Abschattierungen, in den flankierenden Bauten der Bildergalerie und der Paradekammern, deren etwas derbere Innendekoration schon hinüberdeutet zu dem jüngeren Neuen Palais (nach Joh. G. Bürings Plänen, 1763—69; Abb. 340—344). Bei

diesem Spätbau des Sanssouci-Parkes, der, nicht so sehr für die Bedürfnisse des Königs selbst wie für die der Hofhaltung bestimmt, im imposanten Außenbau an holländisch-palladianische Vorbilder anknüpft, waren zwar für die Saalausstattung noch Knobelsdorffs Helfer tätig, etwa die Dekorateure Johann Michael und Johann Christian Hoppenhaupt und der Bildhauer Johann August Nahl. Doch die Intimität und Sorgfalt von Sanssouci ist einer allgemeingültigeren Behandlung gewichen; auch wird das Dekor luftiger und läßt schon frühklassizistische Vorklänge zu.

Sie werden maßgeblicher in der letzten friderizianischen Zeit, da der Mannheimer Karl von Gontard, vorher bei Friedrichs Schwester in Bayreuth tätig, in den preußischen Hofdienst tritt (Abb. 341, Taf. XXIV). Gontard, durchaus französisch gebildet, setzt vor die Hauptfassade des Neuen Palais im Stil eines malerischen Frühklassizismus die durch ein Triumphtor verbundenen Gebäudegruppen der „Communs“, als Kavalierhäuser und für Wirtschaftszwecke bestimmt. Die gleiche dekorativ wirksame, aber auch etwas kulissenhafte Art findet sich in Gontards glänzenden Turmbauten der kleinen Kirchen auf dem Gendarmenmarkt zu Berlin, deren riesenhohe Kuppelräume lediglich repräsentativ, keinem irgendwie praktischen Raumzweck dienstbar sind. Auch die Kolonnaden in der Leipziger Straße und an der Berliner Königsbrücke begnügten sich mit solcher schmückenden Funktion. Das Marmorpalais im Neuen Garten bei Potsdam endlich, das Gontard für Friedrich Wilhelm II. entwarf, hat alle Erinnerungen an die Anschauung des Rokoko abgetan und steht vor uns als ein Musterbeispiel des reinen preußischen Frühklassizismus (vgl. Bd. XIV, Abb. 192). An ihm ist ja bereits, als Gontards Nachfolger, C. G. Langhans tätig, der Meister des Brandenburger Tores. Die späteren friderizianischen Jahrzehnte entbehren des originellen Zuges von Sanssouci. Der König, selbstherrlich und eigensinnig, befiehlt die Benutzung von Stichen und Anlehnungen an Bauwerke von anderen Orten. Wie Gontards Kuppeltürme auf dem Gendarmenmarkt an die beiden Kirchen der Piazza del popolo zu Rom erinnern sollten, so wird Fischer von Erlachs Entwurf der Wiener Hofburg maßgebend für den Bau der Königlichen Bibliothek (1775—80, von Georg Christian Unger und G. Fr. Boumann d. J.; Abb. 325), so werden Abbildungen aus aller Welt als Muster für zahlreiche Potsdamer Bürgerhäuser befohlen. Dennoch nehmen alle diese Bauten einen eigentümlich preußisch-märkischen Charakter an. Ein Gang durch Potsdam läßt die gesamte Parade der Zierrate des norddeutschen Rokoko aufmarschieren, die kleinen Attikageschosse, die Balustraden mit den frei gegen den Himmel stehenden Figurenaufsätzen ihrer Postamente, die eingeschnittenen viereckigen Reliefs mit allegorischen Gestalten oder Puttengruppen, die schmiedeeisernen Gitter der Balkons und der Oberlichter über den Türen. Zugleich verfolgt man dabei den Entwicklungsgang vom charakteristischen, noch unbekümmerten Rokokogeschmack bis zu den Säulen- und Pilastermotiven des anhebenden Klassizismus.

Abseits von den Hauptpunkten Würzburg, München, Dresden und Berlin blühen Baulust und Schmuckfreude der Zeit rings in Deutschland. Am Niederrhein erweist sich der Kurfürst Joseph Clemens von Köln als ein eifriger Förderer der Künste. Auf Schloß Brühl, dem ein Entwurf von Johann Konrad Schlaun zugrunde lag, und an dem in der Folge neben anderen Architekten J. B. Neumann entscheidend mittätig war, wurde schon hingewiesen. Daneben entsteht die Residenz in Bonn, entsteht Schloß Poppelsdorf, zuerst Clemensruhe genannt. Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz beruft den Franzosen Nicolas de Pigage, der Schloß Benrath nahe Düsseldorf erbaut — wiederum in einem Geschmack, der den Übergang vom unbefangenen Rokoko zum gesetzteren Louis XVI. vertritt (Abb. 349, 350). Schlaun, ein geborener Westfale, errichtet in seiner engeren Heimat das Jagdschloß Clemenswerth im niedersächsischen Material des Backsteins. In Mainz sehen wir Maximilian von Welsch, der uns schon im Kreise Neumanns begegnete, an der Arbeit. Das Zeughaus, der Erthaler Hof, vor allem der malerische Komplex der Orangerie, der nicht erhalten blieb, stammen von ihm. Ebenso auf dem rechten Rheinufer Schloß Biebrich. Auch Ritter von Grünstejn ist in Mainz tätig (Deutsch-Ordenshaus, später Großherzogliches Palais). In Trier baut Johann Seiz das Kurfürstliche Palais (vgl. Bd. XI, 378), J. V. Thomann das Palais Kesselstadt (Abb. 347). In Mannheim entsteht das riesige neue Residenzschloß; Clemens Froimond liefert den ersten Entwurf, dessen Ausführung 1720 beginnt; später ist unter anderen Pigage daran beteiligt; Galli Bibiena, der Meister des Bayreuther Opernhauses, baut ein Theater ein. Wie schon früher der wunderliche, netzartige Stadtbauplan der neuen Straßenquartiere in Mannheim entstanden war, wird für die Erweiterung der badischen Hauptstadt Karlsruhe eine fächerartige Anlage bestimmt — man erkennt, wie die Freude an großen Raumgestaltungen auch die Stadtkunst beeinflußt. Das Karlsruher Schloß, Ausgangs- und Zielpunkt dieser Neuanlage, steigt in den Jahren 1752 bis 1776 auf, nach Entwürfen von Friedrich von Kesslau. Zwischen Rastatt und Baden-Baden wächst aus verwunschenem Park das bezaubernde Schloßchen Favorite, ein Bijou und Musterbeispiel liebenswürdigster Rokokogestaltung. Stuttgart erhält sein neues Residenzschloß. Ein Franzose ist daran beteiligt, dessen Raumkunst den Schnörkelstil behutsam in die Formensprache des Louis XVI. hinüberleitet: Philippe de la Guépière, der auch das Schloßchen Solitude baut. Seit 1764 wächst Schloß Ludwigsburg heran. Bei Egolsheim entsteht Schloß Monrepos, gleichfalls von la Guépière (Abb. 351). Bezeichnend diese Namen für die kleinen, abseits von der großen Welt sich versteckenden Fürstensitze: Monrepos, Solitude, Favorite, Eremitage, Sanssouci. Das französische Muster wird hier wie in den großen Schlössern unbedingt ausschlaggebend. Was immer in Erlangen oder Ansbach, Zerbst oder Dessau, Münster oder Osnabrück, Koblenz (Abb. 348) oder Saarbrücken (Fr. J. Stengel) gebaut wird, trägt diesen Familienzug, wiewohl der nie ermattende Wechsel individueller Eigenschaften einen erstaunlichen Reichtum an Bildern hervorbringt.

Als besonders reizvolles Meisterstückchen des Rokokogeschmacks mag Schloß Wilhelmsthal bei Kassel von dem Franzosen Simon-Louis Du-Ry, mit dem berühmten „Ankleidekabinett“ und den außerordentlichen Holzschnitzereien, am Ende unserer Reihe stehen, die wahrlich den unübersehbaren Tatbestand keineswegs erschöpft (Abb. 345).

Was aber in Frankreich durchaus nicht vorgebildet war, ist die Lebhaftigkeit, mit der sich das Bürgerhaus der Rokoko-Architektur in die Arme wirft — ja diesen Begriff im engsten und eigentlichsten Sinne überhaupt erst prägt. Das auf kleine Formate angewiesene städtische Gebäude hat wenig Anlaß, sich den sorgsam erdachten „Ordnungen“ zu fügen, die dem Architekten ausgedehnter Bauanlagen den Weg weisen und, je maßgeblicher das französische Vorbild wird, immer lauter und auch überzeugender den Wert klassizistischer Klarheit predigen. Das Wohnhaus hat insgemein keine gliederreiche Fassade zu entfalten. Es kann weit eher als der Schloßbau seine Front der fröhlich spielenden Flächendekoration zur Verfügung stellen. Die deutsche Schmuckfreude und die bedeutende Begabung für ihre Betätigung haben sich in den kurzen Jahrzehnten der Rokokoherrschaft nirgends offener, beredter ausgedrückt als hier (Abb. 324). In Süddeutschland bricht dabei oft ein Übermut hervor, der sich überhaupt keine Schranken mehr auferlegt. Das Haus des katholischen Kasinos in Innsbruck oder das Haus „Zum Falken“ in Würzburg sind nur extreme Beispiele dieser ungehemmten Prunklust (Abb. 354—356). Nicht so wild, doch immer noch von freudigster Schmuckphantasie erfüllt sind die Bamberger Bürgerhäuser der Zeit (Abb. 353). Die in Mainz verraten den bändigenden Einfluß des nahen Frankreich. Die in Potsdam sind von einer charaktervoll-preußischen, soldatisch-zopfigen Grandezza gesegnet.



Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts hatte vor allem viel zu tun, um die unersättlichen Forderungen der Architekten zu erfüllen, die allenthalben des Beiwerks von Statuen und Reliefs, Gruppen und Aufsätzen benötigten, an den Fassaden, Giebeln, Balustraden der Schlösser und Kirchen, an den reichgeschmückten Brückenanlagen und in den weiten Parks, wo kleine Denkmäler, Brunnen, Freundschaftstempelchen und Figuren aus Sandstein und Marmor hell durch das Grün der Büsche und Bäume schimmern sollten. Es entwickelt sich eine bildnerische Werkstattkunst, die handwerklich gut untermauert ist, sich oft mit einer nicht sehr gründlichen, auch flüchtigen Detailarbeit begnügt, doch ihr dekoratives Amt mit viel Geschick und angeborenem Geschmack versieht. An ihrer Fähigkeit, sich der Gestaltung und dem Sinn eines Bauwerks unterzuordnen, die Fügung seiner Massen in ihrer Wirkung zu steigern, ausdrucksvoller zu machen, offenbart sich die organische Verwachsenheit der Künste, die später, im 19. Jahrhundert, verlorenging, und um deren Rückgewinnung wir uns noch heute verzweifelt mühen.

Aus der über alle deutschen Lande verteilten Menge, die anspruchslos in den Schatten der Anonymität zurücksinkt, erheben sich nicht allzu viele Persönlichkeiten von selbständiger Geltung. Als Andreas Schlüters jüngerer süddeutscher Nebenmann ist von jeher Raphael Donner gepriesen worden (Abb. 358; vgl. auch Bd. XI). Aus der Barockanschauung des norddeutschen Meisters wuchs der um ein Menschenalter später Geborene in eine neue bildnerische Gedankenwelt hinein. Kaum ein halbes Jahrhundert war Donner zum Leben vergönnt, aber der Entwicklungsgang, den er zurücklegte, spiegelt die Wandlung des Geschmacks. Die Früharbeiten im Schloß Mirabell bei Salzburg, für das er lebensgroße Marmorfiguren beisteuerte, oder die Gruftkapelle des Fürstprimas Emmerich Esterhazy bei der Martinskirche in Preßburg, wo er eine Zeit lang tätig war, halten noch die Verbindung mit dem Barock aufrecht. Dann aber erfolgt die entscheidende Wendung. Während die Vertreter der dekorativen Plastik am liebsten die malerische Bewegtheit des Barock in ähnlicher Weise fortentwickeln wie das Flächenornament, also zu einer leichteren, graziöseren, auch verschnörkelten und krausen Art, so daß eine Bildhauerkunst im engeren Rokoko-Sinne entstand — halten sich die anderen, die aus solcher Gebundenheit einem unabhängigen plastischen Ausdruck zustreben, an den tieferen Sinn der Zeitbewegung: sie verstehen den Ruf zur Natur, zur Befreiung aus dem Schwulst. Dadurch nähern sich diese Meister den realistischen Tendenzen, die in der Rokokokunst geborgen sind, oder sie gelangen an die Grenze der antikisierenden Strömung, die ja gleichfalls dem Grundgefühl der neuen Naturfreude entstammt. Die Sachlage kompliziert sich jedoch dadurch, daß auch diese Bemühungen wieder ihre innere und zeitliche Verwandtschaft mit der Zierlichkeit nicht verleugnen können und sich gern noch ein rechtes Rokoko-Element beimischen. Man gewinnt die Überzeugung, daß sich Raphael Donner im letzten Jahrzehnt seines kurzen Erdewallens einem erneuten, das Formgefühl reinigenden Naturstudium zugewandt hat. Daß er auch zur Antike hinüberblickte, die man überall mit lauterer Stimme zu preisen begann. Gleichwohl verloren die außerordentlichen Arbeiten, zu denen er jetzt reifte, nicht jenen lebenswürdigen Schwung des Umrisses und des inneren Liniengefüges, durch den er mit dem Spätbarock verbunden blieb. Das waren der Wandbrunnen im ehemaligen Wiener Rathause mit der Befreiung der Andromeda, die Pietà im Dom zu Gurk, mehrere Reliefs und vor allem das Hauptstück: der Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien mit der sitzenden Statue der Klugheit oder „Fürsichtigkeit“ auf eigenartigem Sockel als Mittelpunkt und den auf dem Bassinrand gelagerten Flußgottheiten der Enns, Traun, Ybbs und March. Der einstige Goldschmiedlehrebub Donner, mit allen Metallkünsten auf vertrautem Fuß, nahm hier, wie auch sonst gelegentlich, den Blei- und Bronze- zu Hilfe. Bezeichnend genug: das weiche Metall kam seiner Empfindung und Neigung zu eleganter Zartheit entgegen.

Neben diesem Meister hat Wien nicht viel zu bieten (Abb. 359, 361). Matthäus Donner, Raphaels Bruder, leistet Tüchtiges in der Medaillenkunst, die in

Wien immer eifrige Pflege gefunden hat, und tritt als Porträtist hervor. Franz Xaver Messerschmidt (Abb. 360) trieb in seinen Bildnisbüsten den Naturalismus zu einer Übercharakteristik, mit der er unter dem Beinamen eines „Hogarth der Plastik“ Sensation machte, aber vom Wesen der Formkunst abbog.

In Bayern stoßen wir wieder auf eine Bildnerei, die die barocke Linie fortführt. Von den fruchtbaren und erfindungsreichen Kräften, die durch ihre religiösen Figuren und ihre dekorativen Künste an dem Rausch der neuen Kirchen Anteil hatten (Abb. 364, 365), wurde Egid Quirin Asam schon genannt. Weit über ihn hinaus gelangt Ignaz Günther in den jugendlich holden Madonnen, die er in Holz schnitzte und im besten Altmeistersinne bemalte (Abb. 362, 363, Taf. XXX). Hier ist der Rokokoschnörkel in die plastische Arbeit eines aus ernstem religiösen Gefühl schaffenden Mannes hineingewachsen, so daß er bei aller Grazie und eleganten Anmut zum Mystischen emporsteigt. Es ist in diesen zauberhaften Figuren eine Schwingung und Spiralbewegung, als wollten sie sich von ihrem Sockel lösen und in den weichen Rhythmen eines schwebenden Fluges den Wolken zustreben. Die lichten Farben der Bemalung, das hellrosa Gewand, der himmelblaue Mantel werden dabei nicht hinderlich sein. In Würzburg ist man wieder weltlicher gestimmt, wenn es auch Bischöfe sind, die als Auftraggeber fungieren. Für die Residenz war viel zu tun. Die holländische Künstlerfamilie Auvera, die herangezogen wurde, lieferte mit beachtlicher Routine alles, was gewünscht wurde. Sie erhielt dann auch für die Kirchen des Landes, für Altäre und Kanzeln massenhaft Aufträge (Abb. 367). Glänzender aber tritt Johann Peter Wagner hervor, der Meister des Würzburger Schloßgartens und des Parkes von Veitshöchheim, wo er mit köstlich sprudelnder Erfindung dekorative Gruppen aufstellte. Ihre Heiterkeit, sinnliche Anmut und witzige Neckerei erscheinen als Merkmale einer typischen Rokokoplastik. Für die Wasserbecken von Würzburg schuf Wagner verliebte Szenen vom Raub der Europa und der Proserpina. Auf die Kolonnaden und Balustraden, auf die Podeste der Treppen und in die Gärten verstreut setzte er allerlei lebenswürdiges und munteres Bildnerwerk. Mit besonderem Geschick stimmte er die bewegten Umrisse zu den Bauformen Neumanns und zu der freien Natur des Parkes. Die Kindergruppen von Veitshöchheim, die humorvoll allegorische Maskeraden treiben, stehen dabei an der Spitze (Abb. 368, 369). Zugleich mit Wagner ist Ferdinand Dietz am Werk (Abb. 371, 372).

Die Porzellanplastik selbst blühte vor allem in Sachsen — sie wird an anderer Stelle behandelt. Aber auch sonst wurde Dresden ein Hauptquartier kunstgewerblicher Feinarbeit, die Sammlungen des Grünen Gewölbes geben davon Kunde. Hier war namentlich der Juwelier Johann Melchior Dinglinger tätig, der als ein „deutscher Cellini“ gepriesen wurde. Seine Prunkschalen und Schaugefäße, aus edlem Metall oder aus Horn, Sardonyx, Achat, Jaspis hergestellt, mit zierlichen Kleinplastiken geschmückt, seine figurenreichen Vasen brauchen den Vergleich mit den schönsten Zierstücken der Renaissance nicht zu scheuen. Der Bildschnitzer Joh. Christoph Ludwig von Lücke, den

Porzellanformern der Meißner Manufaktur zugehörig, wußte reizende Dinge in Holz und Elfenbein auszuführen (Abb. 370). Die großen Dresdener Bauten hatten zugleich erheblichen Bedarf an dekorativer Plastik. Am Zwinger war der aus Bayern und Österreich gekommene Balthasar Permoser, an der Hofkirche der Italiener Lorenzo Mattielli tätig. Gottfr. Knöffler, ein geborener Sachse, modellierte viel für den Grafen Brühl, versorgte Palais und Landsitze mit Statuen und Gruppen. Permoser führte die barocke Überlieferung weiter und mündete in einen unerschrockenen Naturalismus; sein Dresdener Grabmal mit der wildbewegten, ekstatischen Kreuzigungsszene deutet fast auf Grünewald zurück. Mattielli, der in Wien für Fischer von Erlach gearbeitet und den Springbrunnen in Schönbrunn gesetzt hatte, lieferte auch für Dresden eine Reihe prächtiger Brunnen — er zog schon die Linie von derartigen Erfindungen der Renaissance bis an die Schwelle der neuen klassizistischen Bewegung (Abb. 357).

In Preußen beobachten wir eine charakteristische Parallele. Auf der einen Seite stehen die plastischen Dekorateure, die durchaus im Geiste des Rokoko, seiner Raumkunst und Ornamentik entsprechend, modellieren — so Friedr. Christ. Glume oder B. Giese, die für Sanssouci arbeiteten, oder G. F. Ebenhecht, der sich ihnen zugesellte (Abb. 373—375). In den Sphinx-Gruppen des Parkes wurde das Äußerste an verschnörkelter Antike gewagt. Auf der anderen Seite aber huldigt man redlich der Natur und wendet sich, darin lag ja kein Gegensatz, voll Ehrfurcht dem Vorbild der Antike zu. Für den Realismus in der Bildnerei, der an dem Berliner Wirklichkeitssinn eine Stütze fand, hat ein eingewanderter Vlame, der Antwerpener Antoine Tassaert, Entscheidendes getan. Er wagte es, für die Figuren der Generale Keith und Seydlitz auf dem Berliner Wilhelmsplatz die Zeittracht der friderizianischen Uniform anzuwenden und damit das beliebte französisch-römische Theaterkostüm bewußt zu bekämpfen (Abb. 378). Manche Büsten seiner Hand, wie die Moses Mendelssohns, können getrost neben denen Houdons bestehen. Zugleich aber zählte er zu den Vorkämpfern des preußischen Frühklassizismus. Aus Tassaerts Werkstatt ging dann Johann Gottfried Schadow hervor, das größte Talent, das der deutschen Plastik seit Schlüter beschieden war (Taf. XXXII). In Schadows Kunst mischen sich die Elemente der Zeit. Sein Ausgangspunkt ist das unbefangene und treue Naturstudium, das er von seinem Lehrer übernimmt; die Standbilder des alten Zieten und des alten Dessauer zeigen, wie er auf diesem Wege weiterging und Tassaerts Bemühungen überflügelte. Von dieser Grundlage schritt Schadow logisch fort zu einer bedachten Aufnahme der klassizistischen Lehren. Doch wenn er sich diesem gepriesenen Allheilmittel nur insoweit hingab, wie es seiner Natur gemäß war, und niemals in Gefahr geriet, einer kühlen Antikenachahmung zu verfallen, so war es gerade der Rest Rokoko in ihm, der ihn vor bläßlichen Theorien bewahrte. In dieser Verbindung scheinbar widersprechender Züge, die er durch die unbedingte Sicherheit seines persönlichen Wesens zu einer Einheit band, liegt der Reiz von Schadows Kunst. Sein Grabdenkmal des Grafen von der Mark, seine bezaubernden Aktfigürchen ruhender Mädchen,

seine Doppelstatue der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester beweisen, wie sehr der Meister, in dem der norddeutsche Klassizismus einen Ahnherrn verehrt (vgl. Bd. XIV, Abb. 276ff.), mit den Wurzeln seiner Kunst in die gehaltene Grazie des älteren Zeitgeschmacks hinabreicht. Der berühmte Streit, der zwischen Schadow und Goethe im Jahr 1801 entbrannte, da der Bildhauer sich gegen die antikisierenden Doktrinen des Dichters wehrte und für das Recht der schlichten „werklichen“ Arbeit eintrat, ist bezeichnend. Den stilisierenden Bemühungen, die unduldsam ihr Haupt erhoben, wird hier der blutvolle, jedem Überschwang ferne realistische Sinn entgegengesetzt, der zu den Merkmalen der Kunst unseres Zeitraums gehört.

Die „Veredelung des natürlichen Vorbildes durch die antikisierende Form“, wie Adolf Feulner Schadows Ziel treffend bezeichnet hat, rief neben dem großen Berliner einige andere Deutsche auf, deren Wirksamkeit allzu lange unterschätzt worden ist. Erst die Darmstädter Ausstellung von 1914, die zum ersten Male den Versuch machte, die Kunst des deutschen Barock und Rokoko zusammenfassend auszubreiten, hat die Aufmerksamkeit der weiteren Öffentlichkeit diesen bescheidenen Meistern wieder zugewandt. Allenthalben treten sie auf. In Kassel ist die aus Bern stammende Bildhauerfamilie Nahl tätig, aus der Samuel Nahl hervortritt. Mit seinem Vater Johann August Nahl d. Ä. arbeitet er an einem Denkmal des Landgrafen Friedrich II., ähnliche Monumente und Büsten von ruhiger, klarer Haltung kommen hinzu, das sinnfälligste Beispiel für seine Art aber ist seine kleine Marmorphigur eines Kindes, das über den Tod eines Vögelchens traurig ist — in der Süßlichkeit der Genre-Erfindung rokokohaft, in der Behandlung des Körperchens von feiner Natürlichkeit. An mitteldeutschen Höfen ist Friedr. Wilh. Eugen Doell tätig, der in Rom das Grabdenkmal Winckelmanns schuf, in mancher Arbeit sich mit antiken Themen auseinandersetzte, aber in seinen Porträtköpfen mit behutsamer Hand charakteristisches Leben erfaßte. In Straßburg führt Landolin Ohnmacht in Büsten, Porträtreliefs und Grabmonumenten die Anmut und Gefälligkeit des Rokoko fort. Sein Lehrer Johann Peter Melchior, einer der wichtigsten Meister der Porzellanplastik, ist in ähnlicher Weise tätig. Als Akademiedirektor in Mannheim steht der in Gent geborene Pierre-Antoine Verschaffelt auf diesem Grenzgebiet zwischen ausklingendem Spätbarock und klassizistischer Erneuerung des monumentalen Ausdrucks. Großartig ist durch die Forschungen der letzten Jahrzehnte die Kunstübung Martin Gottlieb Klauers ans Licht getreten, der in Weimar arbeitete. Aus schlichtester Handwerkertätigkeit stieg Klauer zu einer plastischen Porträtkunst auf, die wenig ihres Gleichen hat. Der Einfluß Goethes, unter dessen Augen er tätig war, machte sich wohl geltend. Man spürt die Sehnsucht nach antiker Einfachheit. Aber mit diesem Streben zur idealisierten reinen Form verbindet sich, wundervoll, tiefstes Gefühl für das Wesen der dargestellten Menschen (Abb. 376).

*

Fruchtbarer und bedeutender entwickelte sich die deutsche Malerei. Es war ehemals üblich, ihren Taten während der Rokoko-Jahrzehnte geringe Achtung entgegenzubringen, höchstens einige Spitzen gelten zu lassen. Auch in die Mauer dieses Vorurteils hat die Darmstädter Ausstellung die erste entscheidende Bresche geschossen. Mit einem Schlage erkannte man, welche Fülle von Talenten landauf, landab tätig war, wie lebhaft der Austausch der Ideen und Anregungen sich gestaltete, die vom Ausland übernommen und eifrig verarbeitet wurden. Wenn Deutschland hier nicht mit der sprudelnden schöpferischen Kraft wie in der Raumkunst die Lehren der Fremde neuen Ausdrucksformen zuzuführen wußte, wenn die großen Vorbilder aus den Niederlanden, aus Italien und Frankreich deutlicher erkennbar wurden, so bleibt doch die Vielwendigkeit des künstlerischen Betriebes, die Gründlichkeit der handwerklichen Schulung in hohem Grade beachtenswert. Noch lebte die gute Zucht der Werkstatt, wie in der Plastik, und eine ganze Armee begabter und fleißiger Persönlichkeiten sorgte dafür, daß der Boden ohne Unterlaß durchgeackert wurde. Fehlte ein Aufmarsch von Genies, so gab man sich doch redlich Mühe, die Bedingungen sicherzustellen, die gute Überlieferung aufrecht zu erhalten, um alles für ihr Auftreten vorzubereiten. Bessere Arbeit kann eine Nation in den Zwischenepochen, die von einer früheren Blütezeit zu einer erhofften neuen Höhenentwicklung führen, nicht leisten. Wäre nicht um 1800 die Diktatur der klassizistischen Theorien eingetreten, die den Faden der Entwicklung rücksichtslos zerriß, so hätte die deutsche Malerei vielleicht wieder einmal glorreichen Aufschwung genommen. Es fehlt nicht an Anzeichen für solche günstigen Aussichten. Die Meister, die am Ende des Zeitabschnitts stehen, berechtigen dazu. Doch es war das Schicksal unserer bildenden Kunst, daß in der Phantasieschöpfung des Volkes die Wage sich während des 18. Jahrhunderts auf die literarische Seite neigte, daß ihre besten Männer nicht im Bezirk der sinnlichen Anschauung, sondern in dem des Geistes erstanden. So wurde die Kräfteverteilung ungleich, die übermächtige Dichtung drückte durch ihre von ganz anderen Voraussetzungen stammenden Ideen auf Malerei und Bildnerkunst, die auf solche Weise den Zusammenhang mit den Wurzeln verloren, aus denen allein sie die Säfte ihres Wachstums ziehen konnten. Als die Sonne des Jahrhunderts sank, war die deutsche Kunst auf dünnen Boden geraten, so daß es in den folgenden Jahrzehnten der angestrengten Wirksamkeit einer Anzahl bescheidener, in der Stille tätiger Talente bedurfte, um wenigstens die letzten Überbleibsel einer gesunden, lebensvollen Anschauung zu retten und für die Zukunft aufzubewahren.

Die ungünstige Wendung zum Jahrhundertende war im wesentlichen hervorgerufen durch die wachsende Macht der akademischen Gesinnung. Die Akademien, vom Zeitalter nach dem Dreißigjährigen Kriege geboren, als ein Nebenschößling des fürstlichen Absolutismus, waren schon lange an der Arbeit, ihre Stellung zu festigen. Es begann das uns Heutigen wohlbekannte Spiel: schon in der Zeitspanne, die uns hier beschäftigt, können wir beobachten, daß ein

erheblicher Teil der maßgeblichen Talente sich gerade abseits von den Akademien und im Gegensatz zu ihnen entwickelte. Aber noch waren die Zusammenhänge zwischen dem offiziellen und dem freien Kunstbetrieb nicht zerschnitten, die Grenzen noch nicht scharf gezogen, noch vollzog sich das gesamte künstlerische Wesen nach organischen Gesetzen, die von innen wirkten. Es ging darum auch noch nicht der unselige Riß durch das Volk, der durch die spekulative Gelehrsamkeit später zur traurigen Tatsache werden sollte, und den wir noch immer nicht überwunden haben: der Riß zwischen den künstlerisch Produzierenden und verstehenden Kennern auf der einen, der großen Menge auf der anderen Seite. Noch verstand man sich damals hüben und drüben, wenngleich dieser glückliche Zustand nicht mehr lange dauern sollte.

Das Bild, das die Geschichte der Malerei bietet, ist wiederum bestimmt durch die Buntheit verschiedenartiger, oft scheinbar entgegengesetzter Züge. Auf der einen Seite haben wir die Fortwirkungen des Barock, die sich vor allem in der kirchlichen Kunst Süddeutschlands geltend machen. Italienische Einflüsse und Muster spielen dabei die ausschlaggebende Rolle. Daneben verbreitet sich die vom höfisch-französischen Geiste ausgehende Malerei der Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit, die sich in dekorativen wie freien Gebilden am ungezwungensten in die ornamental-kunstgewerbliche Sprache des spezifischen Rokoko eingliedert. Zwischendurch meldet sich, in der Hauptsache als Kennzeichen der erwachenden bürgerlichen Kunst, doch auch nicht ohne innere Verbindung mit gewissen Erscheinungsformen der an den Höfen gepflegten Malerei, der neue realistische Natursinn zum Worte, durch die nie vergessene holländische Tradition ermutigt, bald von eigenen Gedanken belebt. Auch die neuerwachte Verehrung der Antike tritt hinzu, doch sie bleibt vorderhand noch das, was sie von Hause aus gewesen: ein anderer Ausdruck für das inniger gewordene Verhältnis zur Natur, zur Einfachheit, für die Abwendung von Phrase und Pathos.

Die religiöse Malerei des süddeutschen Katholizismus bewahrt das ganze stattliche Arsenal soliden Könnens, das sie vom vorausgegangenen Zeitalter übernehmen konnte. Die gehobene Stimmung der Gegenreformation, deren streitbare Begeisterung und Propaganda sich in eine leidenschaftlich bewegte, mit großen Mitteln gehandhabte Kunstübung umgesetzt hatten, scheint immer noch zu herrschen. Das verfeinernde Spiel des Rokoko löste auch hier die Schwere auf. Der Schnörkelaufbau, aus Arabesken kontrastierender Linienschwingung zusammengesetzt, die graziöse Spirale der kompositionellen Berechnung, von einer sehr weltlichen, im Grunde heidnischen Lebensauffassung eingesetzt, wurden mit glänzender Fertigkeit benutzt, um religiöse Festlichkeit und Übersteigerung zu verkünden. Cosmas Damian Asam, der Bayer, begegnete uns schon. In Österreich stieg die Freskomalerei noch zu ganz anderen Höhen auf. Was Daniel Gran dort in Schlössern, Kirchen und Klöstern, auch in der Hofbibliothek zu Wien (Abb. 379), Paul Troger im Dom von Brixen, der Tiroler Martin Knoller in der Pfarrkirche zu Ambras im Pustertal, in den Klöstern Ettal, Neresheim und Gries bei Bozen arbeiteten,

zeugt von einer Routine, die doch nie in Schematismus ausartete. Großartiger noch präsentiert sich die Kunst von Johann Martin Schmidt, dem berühmten „Kremser-Schmidt“ (Abb. 381), der eine märchenhafte Tätigkeit entfaltete — es wurde erzählt, er habe außer seinen Wandbildern mehr als 1000 Ölgemälde geschaffen. Wirklich, die Reihe seiner Altarbilder für die Vaterstadt Krems, für Wien, Brünn, Linz, Melk läßt sich gar nicht übersehen. Die äußerste Spitze dieses Kunstzweiges aber bedeutet Anton Franz Maulpertsch (Abb. 380, Taf. XXXIII). Seine Fresken, in der Piaristenkirche zu Wien, in der Kartause zu Brünn, in den Gemächern der Maria Theresia zu Innsbruck, im Bibliotheksaal zu Prag, im großen Saal der Wiener Akademie, nicht minder die Ölskizzen, die er für diese Wandbilder fertigte, kleine, oft kleinste Bildchen von juwelenhaftem Reiz, lassen unmittelbar an Tiepolo denken. Die breite Behandlung der farbigen Flächen, die stürmische Bewegung der Gruppen, die Virtuosität, mit der aufragende Figuren oder ansprengende Rosse in Raum und Luft gesetzt sind, der aus ungewöhnlichem Malerinstinkt angeordnete Wechsel von blendenden Lichtpartien und finsternen Kontrastschatten — alles bewirkt, daß wir uns vollkommen im Vorstellungskreise des venezianischen Meisters zu bewegen glauben. Tiepolo selbst müssen wir schließlich auch zu den künstlerischen Persönlichkeiten zählen, die Entscheidendes für Deutschland geleistet haben. Allein seine Deckengemälde in Würzburg übten ungeheuren Einfluß aus.

Eine ganz andere Melodie erklingt, wenn wir uns zu vergegenwärtigen suchen, wie die höfische Malerei ihre Aufgaben behandelte. Das wesentliche Thema ist hier das Porträt, die Einzelfigur. Die Dargestellten wollten repräsentieren, bedeutend, elegant, schön aussehen. Das blühende, schmeichlerische, duftige Kolorit der Franzosen war dabei vorzüglich zu brauchen. Das Kostüm verführte, mit diesem Mittel reichlich zu wirtschaften, es zog die Aufmerksamkeit der Maler häufig von der Hauptsache, von Kopf und Gestalt des Modells, völlig ab und verleitete sie, sich in die Nebendinge zu verlieben, die allerdings meist interessanter waren. Von der Kleidung sprang dann die lächelnde Heiterkeit der Farbe auf die Gesichter über, die so viel rosigen Schmelz annahmen, daß dem Betrachter von heute flau zumute wird.

Gleichwohl tauchen aus dem Meer der Hofmaler, die sich in diesen bequemen Gleisen bewegen, in nicht geringer Zahl Persönlichkeiten auf, die Eignes zu sagen haben. Was sie konnten, haben sie zumeist am besten dann bewiesen, wenn sie ihre Modelle abseits der Hochgeborenen im Bürgertum suchten, Selbstbildnisse oder Porträts ihrer Angehörigen, ihrer Freunde, ihrer Künstlergenossen malten (vgl. Abb. 387, 390, 392, 393, 430). In der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind es namentlich zwei Ungarn, die nicht nur Porträtmaler im Fachsinne, sondern Menschendarsteller waren: Johann Kupetzky, der in den Fürsten Sobieski und Liechtenstein Gönner fand und Hofmaler Josefs I. wurde, und Adam von Manyoki, ein Edelmann aus Szokoly, der in Paris noch unter Lavigillière studiert hatte, in Berlin für den ersten preußischen König arbeitete, an den hessischen Hof kam und schließlich von August dem Starken in Dresden

festgehalten wurde (Abb. 384—386). Kupetzky namentlich hat Bildnisse geschaffen, die trotz unverkennbar niederländischen Grundzügen wie moderne Schöpfungen anmuten, so tief greift der Künstler in die Seelen seiner Leute. Er ist ein psychologischer Deuter ersten Ranges und ein Meister farbig-plastischer Gestaltung dazu. Kupetzky befreundet ist George de Marées, der nach langem Wanderleben als bayerischer Hofmaler endete, zwischendurch auch in Bonn beim Kölner Kurfürsten tätig war (Abb. 391). Er arbeitete überall seinen fürstlichen Bestellern zu Dank, aber er blieb sich bewußt, was er seiner Kunst und seinem Handwerk schuldig war. Diese Bildnisse der Personen des Münchener Hotes gehören in ihrer flockigen Leichtigkeit zum Besten, was die französische Manier in Deutschland geleistet hat. An mittel- und süddeutschen Fürstenhöfen war Johann Georg Ziesenis beliebt, was seinen vornehmen Auftraggebern kein schlechtes Zeugnis ausstellt, denn sie wurden hier von einem unbestechlichen Auge aus ihrer fürstlichen Wolke auf eine menschliche Ebene heruntergeholt. Hier wird bereits der Schritt getan, der aus der höfischen Konvention in die Aufrichtigkeit realistischer Treue führt. Daß dabei gleichwohl ein Schimmer des liebenswürdigen, lebenbejahenden Rokokoweltgefühls aufgefangen wird, macht den besonderen Reiz von Ziesenis' Werken aus (Abb. 396, 397). Neben ihm muß die Mehrzahl derer zurückstehen, die, von der Sonne fürstlicher Huld beschienen, ihr redliches Handwerk ausübten, wie etwa das Haupt der vielköpfigen Malerfamilie Tischbein, Johann Heinrich d. Ä., der als Kasseler Akademiedirektor Erfolge und Würden auf seinem Haupte sammelte — dem wir freilich auch das wertvolle Bildnis des jungen Lessing danken (Abb. 431)

Eine Stellung für sich nimmt Antoine Pesne ein, der aus dem Kreis Watteaus in jungen Jahren nach Berlin berufen wird, wo er von 1711 bis zu seinem Tode 1757 als Hofmaler der drei ersten preußischen Könige amtiert. Als Pesne an die Spree kommt, hat er reiche französische Fracht an Bord. Er wird für Norddeutschland der weithin wirkende Importeur der eigentlichen Rokokomalerei. Man möchte wohl wissen, welchen Einfluß die Nähe dieses Parisers, der die besten Eigenschaften einer verfeinerten Kultur mitbrachte, auf den jungen Fritz ausgeübt hat. Die Vorstellung, die wir mit den Namen Rheinsberg, Potsdam, Sanssouci verbinden, ist eng verknüpft mit der Erscheinung dieses bedeutenden Talents. In seinen offiziellen Porträts zeigt sich Pesne so, wie man ihn am Berliner Hofe vermutlich erwartet hat: als ein vorzüglicher Könner und Beherrscher aller Regeln der Eleganz. Er gibt seinen Personen die gewünschte Würde und Anmut, zeigt sich als ein sicherer Meister des Kostüms und spart nicht mit dem blühenden Duft rosiger Gesichtsfarben, die stets, nicht nur im Rokoko, eine französische Spezialität gewesen sind. Aber die Luft von Berlin, das damals noch eine Stadt von Charakter war und eine Seele besaß, blieb auch bei diesem Urfranzosen nicht ohne Wirkung. Wenn er den Mantel des höfischen Dienstes abwarf und sich vor den Mitgliedern seiner Familie, seinen Freunden, den Angehörigen der Berliner französischen Kolonie als freier Mensch und Künstler fühlte, steht plötzlich ein anderer Pesne da. Ein Porträtist, der

die biegsamen Mittel der Pariser Malerei benutzt, um Persönlichkeiten und Charaktere mit einer schlichten Geradheit, einem spröden Ernst festzuhalten, so daß man spürt, es ist etwas wie ein preußisches Element hinzugekommen. Die Mischung führt zu überraschenden und außerordentlichen Ergebnissen (Abb. 400—404).

Neben dem Franzosen Pesne steht in Berlin die polnische Künstlerfamilie der Lisiewski. Als geborener Pole tritt freilich nur der Stammvater auf, Georg Lisiewski, der aus seiner Heimatstadt Olesko nach Berlin kam, um als Porträtmaler sein Glück zu suchen. An Begabung übertrafen ihn seine Kinder, sein Sohn Christian Friedrich Reinhold und die beiden Töchter Anna Dorothea und Anna Rosina, nun schon sämtlich in Berlin geboren, die, von der üblichen Künstlerreiselust ergriffen, mit ihrem Farbenkasten durch Deutschland zogen. Ihre Porträtkunst verbindet das Temperament des polnischen Blutes mit der französischen Malkultur Pesnes, dem sie in Berlin begegneten, und dem gesunden norddeutschen Wirklichkeitssinn. Alle Begabung der Familie sammelte und steigerte sich in Anna Dorothea, die den Berliner Maler Therbusch heiratete und nach längerer Wanderschaft Hofmalerin Friedrichs des Großen wurde. Keiner hat Männer und Frauen der deutschen Rokokoperiode mit stärkerer plastischer Gestaltung und reiferem Geschmack wiedergegeben. Nicht nur die Menschen hielt sie fest, sondern mit ihnen und um sie die Atmosphäre, die Bildung, das Lebensgefühl ihrer Zeit. Heiter gesättigte, wohlige Daseinsfreude nimmt eine geistige Ausdrucksform an, die sich mit den Jahren immer mehr vertieft (Abb. 398, 399). Zu den Künstlerdynastien der Zeit gehören auch die Mengs: Ismael Mengs, der in Dresden als Akademiedirektor und Hofmaler wirkt, und sein berühmter Sohn Anton Raffael Mengs, der bis zum spanischen Hof verschlagen wird, wo er als Freskomaler den heiklen Wettbewerb mit Tiepolo aufzunehmen hat — Raffael Mengs, der nun schon seine künstlerische Heimat in Rom findet, vollkommen in den Ideenkreis Winckelmanns eingesponnen, und aus der blutvollen Malerei des 18. Jahrhunderts in eine erträumte klassizistische Internationalität hinübersegelt. Die Zeitgenossen schwärmten für seine der Antike nachempfundenen Kompositionen. Als er 1761 in der Villa Albani zu Rom das Deckenbild des Parnas vollendet hatte (s. Bd. XIV, Abb. 303), äußerte sich Winckelmann, der dem Maler seine Verehrung zurückgab, ein „schöneres Werk sei in allen neueren Zeiten nicht in der Malerei erschienen“ — „selbst Raffael würde den Kopf neigen“. Uns Heutigen erscheint bedeutungsvoller der Bildnismaler Raffael Mengs, der das angeborene Gefühl für Leben und Natur noch nicht an ein Schema verraten hatte; in dem noch ein Zug aus dem verpönten Rokoko wirksam blieb. Wie überall hat hier das Porträt von idealistischer Verblasenheit wieder auf den Boden der Wirklichkeit zurückgerufen (Abb. 421, 422). So erging es auch Raffael Mengs' Schwager, dem Wiener Anton Maron. So den jüngeren Wienern: Heinrich Füger, dem einflußreichen Hauptvertreter des Klassizismus in Österreich, der aber in seinen Bildnissen, nicht zuletzt in seinen vielbegehrten Miniaturporträts, viel feines

Gefühl für Ausdruck und farbige Delikatesse offenbarte (Abb. 439), oder den beiden Lampi (Abb. 438). Hier ist der Ausgangspunkt der Linie, die später zu dem Wiener Biedermeierporträt, zu Daffinger und Waldmüller führen sollte.

Quer hinein schneidet der niederländische Einfluß, der zumal im Westen Deutschlands niemals eingeschlafen war, nun aber neue Kraft gewann. Auch Johann Konrad Seekatz ist noch Hofmaler in Darmstadt. Doch der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt in dem, was man „Sittenbild“ nannte, in seinen Gesellschaftsstücken, Landschaftsausschnitten mit Porträtfiguren, genremäßig aufgebauten Gruppen, gestaltenreichen Volksszenen. Hier herrscht unverkennbar das niederländische Vorbild. Wie geschickt und reizvoll er solche Motive mit spezifisch rokokohaftem Empfinden zusammenzubringen wußte, bewies Seekatz in seinen Monatsbildern für den Gemäldesalon des Goetheschen „Königsleutnants“, des Grafen Thoranc (Abb. 413), der im Hause des Herrn Rat mit dem Darmstädter die Frankfurter Maler J. G. Trautmann, Chr. G. Schütz d. Ä. (Abb. 416, 417) und J. A. B. Nothnagel beschäftigte. Für das Sittenbild, Gesellschafts- und „Konversationsstück“ gab es gerade damals in den Niederlanden einen Meister von bedeutenden Eigenschaften: Cornelis Troost (Abb. 405, 406): Mit seiner ausdrucksvollen Malerei, seinem technischen Raffinement konnten die Deutschen nicht konkurrieren, so hübsche Arbeiten ihnen mitunter gelangen (Abb. 394, 420). Als ein zuverlässiges Talent tritt unter ihnen Georg Melchior Kraus hervor, der vielseitige Akademiedirektor des Goetheschen Weimar (Abb. 429, 430).

Neben den typischen Vertretern der braven und der gefälligen Routine erscheint der in München geborene, am Rhein wirkende Januarius Zick als ein Talent von ursprünglicher Frische, obschon auch er sich reichlich von fremden Anregungen nährt und dabei die ganze Reihe der in Mode stehenden Vorbilder von Rembrandt bis zu Mengs abschreitet. Wenn er ein Fresko zu malen hat, blickt Tiepolo durch (Abb. 382), aber es ist angeborene Malerlust in diesen glänzenden Entwürfen. Bei religiösen Vorwürfen oder Genreszenen ist er niederländisch gestimmt, doch voll persönlichen Anteils und stattlicher Pinselfertigkeit. Bei Gesellschaftsgruppen wird ein französischer Ton angeschlagen (Abb. 383). Am selbständigsten und unmittelbarsten aber wirkt er wieder im Porträt.

Niederländische Einwirkungen spüren wir stärker noch bei den Schlachtenbildern, die eine so kriegerische Zeit wie die erste Hälfte des Jahrhunderts in Mengen hervorbringen mußte. Hier steht der Augsburger Georg Philipp Rugendas an der Spitze, der die Fähigkeit, Sturm und Bewegung verwickelter Kampfszenen fühlbar zu machen, Gruppen zusammenzuballen, die Spannung dramatischer Situationen zu erfassen, zur Virtuosität steigerte. Namentlich in Zeichnungen und Radierungen entfaltet sich seine Begabung in glänzender Freiheit. Er zieht eine ganze Schule hinter sich her. Drei Söhne malen und radieren wie der Vater. Rugendas' Schüler Anton Querfurt, in Wien tätig, pflegt neben dem Schlachtenbild auch Reiter- und Jagdszenen, die erzählen, was der Künstler zugleich von holländischen Meistern wie Wouwerman gelernt

hat. Niederländisches spricht bei den Tiermalern mit, für die im 17. Jahrhundert Johann Heinrich Roos ein deutsches Exempel aufgestellt hatte. Von seinen vier Söhnen, die des Vaters Art in ganz Deutschland verbreiten, ragt Johann Melchior Roos noch in unseren Zeitabschnitt hinein. Eine zweite Künstlerfamilie der gleichen Spezialität sind die Hamiltons, deren Ahnherr James aus schottischer Heimat nach Brüssel gekommen war, und dessen Söhne ihre Zelte in Wien aufschlugen. Tiefer in die Geheimnisse der Tierwelt blickte Johann Elias Riedinger, der in Ulm geboren, in Augsburg Schüler von Rugendas war. So liebevoll, eingehend, mitfühlend hat kein anderer die Bewohner des deutschen Waldes beobachtet und charakterisiert. Man kennt nicht viele gesicherte Bilder seiner Hand, aber seine Stiche, Radierungen und Schabkunstblätter, deren Zahl die Tausend übersteigt, beweisen, wie sich bei ihm naturgetreu-verlässliche Wiedergabe mit einer ursprünglichen geistigen Erfassung der Themata verband. Von Mannheim nach München kam die Künstlerdynastie der Kobell, von der Ferdinand und Franz noch in der Hauptsache unserem Zeitabschnitt angehören, während Ferdinands Sohn Wilhelm von Kobell im Anfang des nächsten Jahrhunderts zu den Meistern zählte, die inmitten der allgemeinen Verstiegtheit die Ehrfurcht vor der Natur nicht vergaßen und sich mit Luft und Licht auseinandersetzen.

Ferdinand und Franz Kobell aber sind zugleich Vertreter einer Landschaftsmalerei (Abb. 436, 437), die das niederländische Erbe in das Naturgefühl einer neuen Zeit hinüberrettet. Es handelte sich für diesen Kunstzweig darum, sowohl die holländischen Vorbilder wie die Einwirkungen der großen französischen Stilkunst von Poussin und Claude Lorrain zu verarbeiten, zu überwinden und sich mit diesem Rüstzeug in den Dienst der freieren, andächtigeren und innigeren Beziehungen zu stellen, die man im 18. Jahrhundert zur Natur gewinnt. Sie werden gerade in Deutschland für das seelische Leben der Menschen von wachsender Bedeutung. Das romantische Wirklichkeitsgefühl nordischen Gepräges, das den feinen Adam Elsheimer schon um 1600 beseelte und selbst in Rom nicht losließ, hatte in den Wirren der folgenden Epoche schweigen müssen. Es wird erst wieder von Christoph Ludwig Agricola aus Regensburg aufgenommen, der sich wohl auch von Poussin inspirieren ließ, aber in seine wohlabgewogenen Kompositionen einen Märchenklang neuer Art zu bringen wußte. Agricolas Schüler führen diese Linie fort. Nicht mehr große Vorbilder, sondern die Natur selbst wird nun die Lehrmeisterin, auch wenn man sich heroischer Stilisierung nähert, wie es Joachim Franz Beich, Johann Alexander Thiele (Abb. 414) und der Tiroler Anton Feistenberger lieben, die schon auf Joseph Anton Koch vordeuten.

Eine Stellung für sich nimmt der Prager Norbert Grund ein, der auf der Darmstädter Ausstellung von 1914 eine große Überraschung bedeutete, weil man sich vorher kaum um ihn gekümmert hatte. Natur, Menschenwelt und Landschaft sind hier mit den Augen eines Mannes gesehen, der mit geschärftem Blick für Luft und Licht nach Ausdrucksformen sucht, die früher nie

beobachteten Nuancen gerecht werden wollen, und zugleich von der besonderen Geistesart seiner Epoche erfüllt ist. Grund ist viel herumgewandert und muß in Italien in Berührung mit Francesco Guardi gekommen sein, an dessen Manier er sich entzündete (Abb. 418). Mitunter möchte man an Kopie glauben, so eng ist der Anschluß an den Venezianer. Aber seine Kunst, Landschaftsausschnitte in den Dunst bewölkter Tage oder in den Schimmer heller Sonne zu tauchen, Architekturen aufsteigen zu lassen, Rokokofiguren in solche Szenerie zu setzen, ist von sprühendem Geistreichtum. Das Naturempfinden Watteaus ist durch eine neue Anschauung gegangen, die wie eine Vorahnung des Impressionismus wirkt.

Die deutsche Landschaft aber nahm diesen Weg nicht an. Grund bleibt eine Ausnahme. Die naturschildernde Malerei suchte lieber einen poetischen Realismus auf, der mit möglichst einfachen Mitteln den lyrischen Stimmungsgehalt zu beschwören strebte. Viel hat für diese Bemühungen, namentlich in den späteren Jahrzehnten des Jahrhunderts, die Schweiz geleistet. Hier wirkt Johann Heinrich Wuest, der ganz wie die Kobell altniederländische Elemente in ein modernes Empfinden übertrug. Hier wächst aus einem tiefen Gefühl für die heimische Landschaft der romantische Sinn heran, der in den Bildern, Aquarellen und Radierungen des Dichters Salomon Gessner (Abb. 432) wie seines Sohnes Konrad, oder in den Arbeiten von Ludwig Heß sich offenbart. Oft wird hier jenes eigentümliche schweizerische Element erkennbar, das ein Jahrhundert später in Böcklin und Hodler seine merkwürdige Ausprägung erfuhr. Den großen Aufschwung, den die Naturschwärmerei der Zeit vermuten lassen könnte, nahm die Landschaftskunst nicht. Doch es zeigten sich allenthalben interessante Ansätze. Philipp Hackert, der in Italien internationalen Ruhm fand, und dem die Ehre zuteil wurde, daß Goethe sein Leben beschrieb, hat für seine Erfolge später durch Unterschätzung büßen müssen. Die Wahrheit liegt in der Mitte, er besaß ein feines Gefühl für das Charakteristische in der Landschaft, die „Nüchternheit“, die man ihm oft nachsagte, war vielmehr schlichte Ehrlichkeit des Naturempfindens. Künstler wie der Dresdener Adrian Zingg (Abb. 435) oder der Braunschweiger Johann Friedrich Weitsch (sein Sohn Friedrich Georg Weitsch war später in Berlin der Porträtist der Jahre Friedrich Wilhelms II. und Akademiebeherrscher) leisteten tüchtige Arbeit. Man liebte Italien um der Möglichkeit wirksamen kompositionellen Aufbaus willen, aber man hatte auch schon Verständnis für den deutschen Wald (Abb. 419) und sogar für den spröden Reiz der märkischen Landschaft (Abb. 415).

Norddeutschland wird überhaupt die Pflegestätte eines neuen Naturalismus, der sich von romantischen Zügen frei weiß. Als einer seiner berühmtesten Vertreter galt früher Balthasar Denner, der Hamburger Porträtist. Welches Talent hier aufgetreten war, beweist das erstaunliche Apfelstilleben in der Hamburger Kunsthalle, das der Dreizehnjährige gemalt hat. So scharf nahm vielleicht kein anderer damals die Natur aufs Korn (Abb. 388, 389). Doch diese Begabung hat Denner später überspitzt. Seine Bildnisse schwelgen in der

virtuosen⁵ Fertigkeit, jede Einzelheit mit unerbittlicher Genauigkeit nachzubilden, jede Falte, Schrunde, Warze der Haut, jedes Haar und jede Bartstoppel, jede stoffliche Eigenschaft eines Wamses, eines Pelzkragens, einer Samtkappe. Solche Bilder waren eine Freude der harmlosen Kunstkenner, die mit der Lupe den dünnen Strichlagen nachgingen und die täuschende Illusion bewunderten, die mit haarfeinen Pinseln getrieben wurde. Außerordentliches Können wird hier völlig veräußerlicht. Eine fatale Glätte und Süßlichkeit stellt das einzige Prinzip dar, unter dem sich die peinlich der Wirklichkeit nachgeahmten Einzelheiten verschmelzen sollen. Mit Fug hat Hubert Janitschek von Balthasar Denner gesagt, die meisten seiner Bildnisse wirkten „unnatürlich vor lauter Natürlichkeit“. Das Stilleben fand in Hamburg noch einen anderen Meister: Franz Werner Tamm, dessen Blumen-, Frucht- und Jagdbeutestücke zwischen italienischen und niederländischen Vorbildern schwankten. Das Erstarken dieses Kunstzweiges kündigt unverkennbar den Sieg des Wirklichkeitssinnes an. Holland wies den Weg. Die Zeit, die das naturalistische Ornament mit solchem Eifer hegte und sich dabei vor allem gern mit zarten Gehängen von Blumen und Pflanzen umgab, mußte namentlich an den liebevollen Kleinschilderungen und munteren Buketts Gefallen finden, die einst Marseus van den Schrieck gemalt hatte. Auch die französische Nuance des dekorativen Stillebens wurde gepflegt (Abb. 412).

Entscheidende Förderung fand der malerische Realismus im späteren Verlauf des Jahrhunderts in Berlin und Dresden. Die Stadt Friedrichs des Großen, die kritische, aufs Praktische gerichtete Veranlagung der märkischen Bevölkerung erzeugten einen Tatsachensinn, der zwischen den von allen Seiten drohenden Gefahren der Empfindsamkeit und des Überschwangs ein gutes Verständnis für den Wert phrasenloser Schlichtheit entwickelte. Er konnte wohl bis zur Nüchternheit abflachen; Friedrich Nicolai wurde der Prophet dieses berlinischen Rationalismus. Aber er konnte auch für die Erneuerung der Kunst wohltuend und kräftigend wirken. Daniel Chodowiecki legt dafür Zeugnis ab (Abb. 407—411, Taf. XXXIV, XXXV). Auch er war vom Rokoko hergekommen. Der Pesne-Schüler Bernhard Rode war sein Lehrer. In Chodowieckis anmutigen Gesellschaftsbildchen und Szenen aus dem Tiergarten steckt noch ein Element Watteau, das freilich wenig mehr von der träumerischen Poesie des französischen Meisters weiß. Aber dann geht es zu einem entschlossenen Realismus hinüber, der sich in Chodowieckis solide gemalten Porträts und in der kaum übersehbaren Masse der Kupferstiche kundgab. Der französische Einfluß fällt mehr und mehr fort. Niederländisches löst ihn ab, wie namentlich die köstlichen Handzeichnungen beweisen, und Englisches vor allem meldet sich zum Worte. Die ernste Menschenschilderung der Londoner Meister, die Art Hogarths, lebt in Chodowieckis Bildnissen wieder auf. Und was Hogarth in seinen Kupferwerken versuchte: die ganze Welt seiner Landsleute mit ungeschminkter Ehrlichkeit zu konterfeien, ihre Torheiten und Laster eindringlich darzustellen, um auf solch didaktischem Wege die Zeitgenossen zu

erziehen, ward auch zum Programm des Stechers Chodowiecki. Wenn er unter dem Titel „Lebenslauf einer Buhlschwester“, „Lebenslauf eines Lüderlichen“ ganze Folgen auf die Kupferplatte bringt, wird die Beziehung deutlich genug. Doch er blieb, der geborene Danziger, auf dem Boden, der ihm zur zweiten Heimat geworden war. Mit unablässigem Fleiß hat er die Stadt und die Menschen geschildert, unter denen er lebte. Er wurde wahrhaft zu einem vollkommenen Berliner, neben Tassaert und Schadow zu einem der vornehmsten Führer der „preußischen Reihe“, die von ihm später zu Franz Krüger und Adolph Menzel lief. Die Gegner des berlinischen Geistes haben Chodowiecki gern als ein Seitenstück zu Nicolai hingestellt. Aber sie vergaßen die ernste Schlichtheit der handwerklichen Treue, die hier die zopfige Gravität eines arbeitssamen Menschenschlages aus ihrem Wesen begriff. Und sie vergaßen die vielgestaltige Phantasie des Mannes, der fast die ganze Literatur seiner Zeit illustrierte, von Yoriks empfindsamer Reise und dem Vicar of Wakefield, von Shakespeare und Richardsons Clarissa über Rousseaus Neue Heloise und Vossens Luise hin bis zur Minna von Barnhelm und den Leiden des jungen Werther. Der ungeheure Erfolg dieser zahllosen Blätter beweist, wie sehr Chodowiecki die Vorstellungen der Zeitgenossen, ihre Auffassung der Dichtwerke getroffen hat. Das geistige Wesen des deutschen Rokoko wie seine äußere Erscheinung hat niemand schärfer erfaßt und umsichtiger gespiegelt. Gerade das, was Goethe von der Jupiterhöhe seines Klassizismus an der Berliner Kunst und in erster Linie an ihrem typischen Vertreter Chodowiecki als tadelnswert und kleinlich empfand, macht uns den braven Meister heute teuer: sein unbestechlich realer Sinn, der aus der herben norddeutschen Art ästhetische Grundsätze von neuer Kraft und Geltung gewann.

Als Kupferstecher stellt Chodowiecki den Ausläufer einer Berliner graphischen Schule dar, die viel Gutes geleistet hat. Ihr glänzender Vertreter um die Mitte des Jahrhunderts ist Georg Friedrich Schmidt, als Stecher wie als Radierer in Rembrandtscher Manier ausgezeichnet. Bernhard Rode, als Maler oft flüchtig und verblasen, hat als Graphiker einen beweglichen und eleganten Linienausdruck von recht persönlichem Duktus. Als Illustrator steht neben Chodowiecki der saubere und zierliche Johann Wilhelm Meil.

Dresden aber hat noch mehr zu bieten. Denn hier sitzt Anton Graff aus Winterthur, der große Porträtist, der alle Bemühungen des deutschen Realismus in einem großartigen Lebenswerk zusammenfaßt (Abb. 423—428, Taf. XXXVI). Hier ist eine Wirklichkeits- und Charakterkunst erblüht, die in ihrer unbeirrbaren Naturtreue wie ihrem vertieften malerischen Erfassen jeder Aufgabe den Triumph der neuen bürgerlichen Welt verkündet. Auch Graffs Menschen gehören noch der Kultursphäre des Rokoko an, doch sie sind aus allem gefälligen Arrangement, aus aller Konvention äußerlicher Liebenswürdigkeit herausgehoben — sie werden vielmehr auf Herz und Nieren geprüft, von einem Maler, der ihnen ins Herz blickt. Alle Kraft wird auf ein farbiges und geistiges Ergründen der Modelle gelegt. Noch wird von den Niederländern der Kunstgriff

übernommen, die psychologische und luministische Konzentration des Bildes auf den Blick des Auges zu drängen. Was das deutsche Rokoko im Ur-sinne der Bewegung erstrebte, das Letzte, was es zu sagen hatte, ist in dieser Art erfüllt. Sie wurde das gegebene Mittel, die stolze Reihe der Führerpersönlichkeiten, die in jenen Jahrzehnten das geistige Leben Deutschlands erneuerten und zu nie geahnten Höhen führten, für die Nachwelt aufzubewahren. Graff ist es, dem wir die Bildnisse Gellerts und Hagedorns, Lessings und Mendelssohns, Herders und Ifflands, Bürgers und Forsters, Ramlers und Sulzers, Chodowieckis und Oesers verdanken. Der Leipziger Buchhändler Philipp Erasmus Reich hatte ihm diesen Auftrag erteilt, eine Galerie berühmter Zeitgenossen, Gelehrter, Dichter, Künstler, Staatsmänner zu schaffen. Graff ist dabei vielfach umhergereist, auch in Berlin war er oft und lange seßhaft — nur nach Weimar ist er nicht gekommen, und so fehlt in der Reihe das Porträt Goethes, das wir schmerzlich vermissen. Über diesen Arbeiten hat man Graffs fleißige Tätigkeit als Porträtist fürstlicher und offizieller Persönlichkeiten fast vergessen. Sie läßt jedoch das Werden seiner Kunst in ihren Wandlungen von einem noch gebundenen Rokokogeschmack bis zu der Abgeklärtheit und Freiheit seiner Hauptzeit, in die schließlich der Klassizismus mit der einfachen Klarheit seiner abgewogenen Komposition hineinklingt, deutlich verfolgen. Mit niederländischen Einwirkungen verbinden sich auch bei ihm englische, doch alles wird gleichermaßen in den persönlichen Stil des Meisters eingeschmolzen. Wie sehr die Mitlebenden selbst empfanden, daß hier der klassische Porträtist der Zeit vor ihnen stand, beweist der Erfolg der Kupferstiche, die Johann Friedrich Bause nach Graffs Bildnissen fertigte. In Dresden hat sich zu Lebzeiten des Meisters am selbständigsten in seinen Bahnen Christian Leberecht Vogel bewegt, der auf dem Sondergebiet des Kinderbildes berechtigten Ruhm erntete (Abb. 440).

Der Klassizismus, der brüderlich mit den anderen Hauptströmungen des Jahrhunderts dem gleichen Quell der Kunst des Nachbarock entsprungen war, ähnlich den in verschiedener Richtung strömenden Flüssen, die vom St. Gotthard zu Tal gehen, erwies sich mit der Zeit immer weniger als ein zärtlicher Verwandter. Durch die geistige Bewegung emporgehoben, begann er auch im Bezirk der bildenden Kunst herrschsüchtig, bald unduldsam und diktatorisch aufzutreten. Doch bevor es ihm gelang, die ganze Macht an sich zu reißen, hat er, wie wir wiederholt sahen, durch seine Vermischung mit den übrigen Elementen der Kunstepoche des Rokoko nur einen neuen und besonderen Reiz zu ihrem Bild herangetragen. Bei denen, die zuerst mit leidenschaftlichem Eifer die Maßgeblichkeit der Antike predigten, trat er, da diese zürnenden Propheten selbst, und zu ihrem Glück, sich noch nicht von allem Gewohnten zu lösen vermochten, als eine Verfeinerung von eigentümlichem Zauber auf. Wie hat Adam Friedrich Oeser, der mit Winckelmann persönlich befreundet war, die Lehre von der Suprematie der Alten verbreitet. Mit welchem Erfolg hat er den Leipziger Studenten Goethe in seine Propaganda gezogen und dadurch mittelbar eine

ungeheure Verantwortung für das Schicksal der deutschen Kunst auf sich geladen. Aber wenn Oeser seine Decken- und Wandgemälde in sächsischen Schlössern und Kirchen fertigte, wenn er die Komposition seines berühmten Leipziger Theatervorhangs entwarf, wenn er seine entzückenden Zeichnungen schuf, blieb ihm ein wohlgerüttelt Maß der Liebenswürdigkeit, der idyllischen Zärtlichkeit des Rokoko (Abb. 395). Wenn Wilhelm Tischbein, der „Goethe-Tischbein“, von Gestalten des klassischen Altertums, von kämpfenden Amazonen, von Pygmalion, selbst von Iphigenie erzählte, so ist das Wertvollste an diesen Bildern der Rest von Geschmeidigkeit und Anmut, die dem klassizistischen Programm im Grunde widersprachen. Wenn Angelika Kauffmann ihre Allegorien malte und die Frauen, die sie porträtierte, in das Kostüm einer Sibylle oder Vestalin steckte (vgl. Bd. XIV, Abb. 305), so ist das, was uns fesselt, noch ein Überbleibsel von Zierlichkeit und Koketterie, das verschämt in eine antikisierende Hülle schlüpfte. Noch lange, nachdem seine geschichtliche Rolle ausgespielt scheint, wirkt das Rokoko als eine lebenspendende, beglückende und verklärende Macht weiter durch die Kunst. Bis zu dem Augenblick, da ihm der eisige Hauch gelehrter Theorien ungehemmt entgegenschlägt.

Anders als Frankreich und Deutschland, wo das Zeitalter des Rokoko eine neue Auflockerung und Befruchtung des Kunstbodens zeitigte, erging es Italien. Die schöpferische Kraft der Nation hatte in den Jahrhunderten vorher so Ungeheures geleistet, daß sie im wesentlichen erschöpft war. Die entscheidenden Taten gehen nun auf anderen Schauplätzen vor sich. Man war der Lehrer der ganzen Welt gewesen — nun mußte man sich, soweit es sich um die Fortentwicklung der historischen Linie aus neuem Geiste, um die Erzeugung origineller Gedanken handelte, mit der Rolle des Schülers begnügen. Von diesem Rückgang hat sich Italien seitdem nicht wieder erholen können. Das Land lebte, und lebt bis heute in der Kunst fast ausschließlich vom Ruhm der Vergangenheit.

Kunst hängt nicht als selbständiges Gebilde in der Luft. Sie ist Ausdruck und Funktion des gesamten geistigen Lebens eines Volkes. Die großen Ideen, die im 18. Jahrhundert aus dem Boden stiegen, um das individuelle wie das Gemeinschaftsdasein umzugestalten, reformerisch zu verändern und schließlich zu revolutionieren, wurden im nördlicheren Europa und in dem neuen Lande jenseits des Atlantischen Ozeans geboren. Italien hatte an der Welterneuerung, die sich vorbereitete, keinen Anteil, ja, Grundsätze und Programme des modernen Geistes schlugen hier nicht einmal Funken, aus denen, Wärme und Licht verbreitend, ein Feuer hätte aufflackern können. Wo man in den entscheidenden Zeitkämpfen so Gewehr bei Fuß stand, konnte keine bildende Kunst aufblühen, in der sich diese Umwälzungen spiegelten. Wie sehr Italien in die zweite Reihe rückte, wird allein schon durch die merkwürdige Tatsache illustriert, daß es selbst bei der klassizistischen Bewegung, die auf das Vorbild des Altertums wies und damit vor allem an die antiken Reste auf italischem Boden anknüpfte, nicht die Führung übernahm. Auch hier ließ sich das Land lediglich an den Wagen spannen, der außerhalb seiner Grenzen flott gemacht worden war. Nur insofern arbeitete man an der allgemeinen Bewegung positiv mit, als die älteren Huldigungen vor dem Genie der Antike, die seit der Renaissance hier erklingen waren und zuletzt in Palladio ihren gefeierten Verkünder gefunden hatten, fortwirkten.

✱

Eine Ausnahme ist für diesen Zustand des ganzen Landes von der Po-Ebene bis Sizilien festzustellen: die Malerei Venedigs, in der das Rokoko einen zauberhaften Niederschlag fand und innerhalb des zur Herrschaft über ganz Europa

aufgestiegenen Geschmacks eine Kunstübung von besonderer und charaktervoller Prägung hervorbrachte. Doch das blieb ein Kapitel für sich. Die Schwesterkünste der Malerei haben Ähnliches nicht aufzuweisen. Die Architektur, die unter dem Zeichen des Barock eine beispiellose Blüte erlebt hatte, lieferte zu dieser großen Leistung lediglich noch einen Nachtrag. Die italienische Begabung zur Gestaltung des Raumes erwies sich freilich immer noch als so bedeutend, daß es an vorzüglichen und wertvollen Taten nicht fehlte. Dabei zeigt sich, daß die unverwüstliche Lebenskraft der barocken Bauformen sich wohl ihr Recht weiterhin zu ertrotzen weiß, daß sie sich aber auch in Italien mehr und mehr eine Bändigung und Milderung gefallen lassen muß. Gerade gegen das Jahr 1700 hin hatte sich der barocke Übermut weit vorgewagt. Was Borromini angebahnt hatte, war durch den Padre Guarini zur äußersten Konsequenz getrieben worden, und wenn Guarini auch die ausschweifenden Phantasien, die sich in seinem Lehrbuch austobten, nicht in die Wirklichkeit übertrug, so blieb noch genug der Extravaganz übrig, und die Übertreibungen der theoretischspielenden Erfindung zeigen verräterisch, wohin die Reise gehen sollte. Aber das natürliche Gesetz der Reaktion sorgte dafür, daß der Bogen nicht überspannt wurde. Man suchte den Rausch abzuschütteln und ließ sich gern von Frankreich und der englischen Schule Wrens dazu anregen, dem Landsmann Palladio neue Aufmerksamkeit zu schenken, durch eine Hinwendung zum Klassizismus einen Ausgleich zu finden.

In Rom ist die imposante Fassade der Laterankirche, die der Florentiner Alessandro Galilei von 1734 an aufführte, das wichtigste Ergebnis dieser spätbarocken Bemühungen (Abb. 444). Der monumentale Sinn, der hier zwei Hallengeschosse übereinandersetzte, sie durch die wichtigen Vertikalen korinthischer Säulen und Pilaster mit großem Griff zusammenfaßte, die stolze Front mit dem wundervoll profilierten Aufsatz ihres Gebälks und der statuengeschmückten Balustrade krönte, knüpft an die glorreichsten Überlieferungen Italiens an. Mehr noch als an dieser Travertinfassade wird in der Corsini-Kapelle an der Südseite der Lateranbasilika (Abb. 443) erkennbar, daß Galilei seine Jugendjahre in England verbracht hat. Die klare Ruhe ihrer Linien sagt dem selbstbewußten Schwulst des Barock unverkennbar Fehde an. Mit Travertingestein gab auch Ferdinando Fuga, ein Landsmann Galileis, mit diesem von Papst Clemens XII. am Wettbewerb um den Lateran beteiligt, der Kirche S. Maria Maggiore ihre Loggienschauseite nach Westen (Abb. 445). Wie sie geben Fugas sonstige Bauten in Rom, seine Arbeit an Gesù, der Ergänzungsbau des Palazzo Corsini, das Meisterstück des Palazzo della Consulta (Abb. 446), Kunde davon, daß die malerisch-barocken Elemente sich bei ihm mit einem Streben nach Maß und strenger Ruhe verbinden. Ein weithin wirkendes Denkmal dieser neuen Anschauung wurde der weitläufige Bau der Villa Albani vor der Porta Salaria durch Carlo Marchionne, der 1746 begann (Abb. 447). Das Bauwerk wurde geradezu ein Hauptquartier der modernen klassizistischen Bemühungen. Raffael Mengs wurde entboten, den malerischen Schmuck der großen

Säle zu übernehmen (vgl. Bd. XIV, S. 303); Winckelmann war der Freund, Bibliothekar und Berater Alessandro Albanis, des Bauherrn-Kardinals.

Charakteristisch für die Zeit ist es, daß sie eine Reihe von architektonischen Anlagen dekorativer und festlicher Bestimmung entstehen ließ, die bedeutende Geltung erlangten und den Stadtbildern bleibende Züge einverleibten. Zwei Einzelheiten, die die äußere Gestalt Roms für die Zukunft mitbestimmten, entstanden damals: der herrliche, frei und großartig entwickelte Aufbau der Spanischen Treppe von Alessandro Specchi und Francesco de Sanctis, 1721—28 (Abb. 448), und die malerische Pracht der Fontana Trevi, das Wahrzeichen Roms, der berühmteste Brunnen der Welt, den Niccolò Salvi 1762 vollendete (vgl. Bd. XI, 160). Man wird vor diesen Werken gewiß nicht von Rokoko sprechen, aber die heitere Lebensfreude, die von ihnen ausstrahlt, vielleicht auch die ineinandergreifenden Schwingungen und Absätze der Spanischen Treppe scheinen mit den Kunstgedanken, die damals in Frankreich erwachten, unterirdisch verbunden. Und es ist nichts weniger als Zufall, daß ein großer Teil der berühmtesten Theaterbauten Italiens jenen Jahrzehnten entstammt. Von Bologna ging die Familie der Bibiena aus, deren Mitglieder sich als Theaterarchitekten hohen Ranges auszeichneten. Carlo Galli da Bibiena lernten wir schon als Meister des Opernhauses von Bayreuth kennen. Ferdinando, der später auch nach Prag und Wien berufen wurde, baute das Hoftheater zu Mantua, Francesco das Teatro Filarmonico in Verona. Zu Mailand entstand 1776 der stolze Bau der Scala von Giuseppe Piermarini. Zu Turin der Theaterbau von Benedetto Innocente Alfieri, der Aufsehen machte. Zu Venedig das Teatro Fenice von Giovanni Antonio Selva, dem Freunde Canovas, der nun schon ganz von klassizistischen Ideen erfüllt war. Das Theatertum beschäftigte die Geister damals in weitem Umfang. Auch hier bildet Palladio einen Ausgangspunkt: die feste Szenerie seines Teatro Olimpico zu Vicenza (vgl. Bd. IX, S. 349) gibt die Grundlage ab, von der aus die jüngeren Theoretiker und Praktiker (zu denen u. a. Piranesi, der Architekt und Radierer, und Servandoni, der Meister von St. Sulpice in Paris, gehören) ihre Vorschläge und Verbesserungen entwickeln.

Turin, das eben genannt wurde, steht unter den übrigen Städten voran. Als norditalienische Residenz des Herzogs von Savoyen, der eben König von Sizilien geworden, stieg es zu bedeutsamer Rolle auf. Hier wurde Filippo Juvara aus Messina der Mann des Tages (Abb. 449—452, 454). Seine Baugesinnung, aus palladianischen und französisch-klassizistischen Tendenzen gemischt, zu ruhigen Formen und einfachen Linienumrissen strebend, gewann weit über die Grenzen seiner persönlichen Wirksamkeit hin Einfluß. Das Barock Guarinis, das gerade in Turin seiner Prunklust freien Raum gewährt hatte, wurde zurückgedrängt. Juvara baute Kirchen, baute die Westseite des Palazzo Madama, baute vor den Toren der Stadt den als Jagdschloß erdachten Palazzo Stupinigi, dessen Innendekoration zu den wenigen Beispielen durchaus französischer Raumkunst in Italien gehört (daneben wäre der Saalschmuck des Palazzo Serra in Genua zu nennen, der freilich von einem Franzosen, dem Servandoni-Schüler Charles de

Wailly, stammt). Juvaras Hauptwerk aber ist die Supergakirche bei Turin, die als ein in großartigen Verhältnissen erdachter, kuppelgekrönter Zentralbau mit völlig klassisch empfundener korinthischer Tempelvorhalle von freier Höhe ins Land schaut. Die Schüler des Meisters trugen seine Lehre durch Italien. In Neapel vollzieht Luigi Vanvitelli, der bei Juvara studiert hatte, den Übergang zum Klassizismus durch das Schloß Caserta (Abb. 456, Taf. XXXVII/XXXVIII). In seinen Neapler Kirchen, wie S. Annunciata, ist Vanvitelli noch ungeniert barock — das Königsschloß aber, dessen weitgedehnte Anlage mit klugem Griff zu imposanter Einheit geschlossen ist, läßt erkennen, wie tief der Einfluß Frankreichs nun auch im Süden Italiens zu wirken begann. Mittelbar trugen sodann die Schüler Vanvitellis die Gedanken Juvaras weiter. Zu ihnen gehört Piranesi. Zu ihnen Piermarini, den wir soeben als Architekten der Mailänder Scala kennen lernten. Zu ihnen Michelangelo Simonetti, der bei den vatikanischen Bauten unter Pius VI., die namentlich den Kunstsammlungen der Kurie und den Endergebnissen der Ausgrabungen dienten, eifrig mitwirkte. Zäher erhielten sich die malerischen und launischen Motive der früheren Periode in Bologna, in Genua und Venedig, wo man sich noch lange an geschwungenen Linien, reichen Gliederungen und prunkvoll gedrängtem Schmuck erfreute.

In der Dekoration des Innenraums kann sich Italien dem französischen Einfluß vollends nicht entziehen. In die Säle und Zimmer der Schlösser, der Adelspalais und der vornehmen Bürgerhäuser dringt das charakteristische Rokoko-Ornament. Aber das alte Kunstland weiß dabei doch eine besondere Note anzuschlagen. Ähnlich wie in Deutschland machen dort die französischen Muster eine selbständige Verarbeitung durch. Im Grunde sind es nur diese beiden Länder, die sich dessen rühmen dürfen. Der Rokokogeschmack breitet seine Herrschaft über die ganze zivilisierte Welt aus. Er bestimmt um die Mitte des Jahrhunderts die Innenausstattung aller europäischen Länder. Dabei erweist sich das Muster von Paris als so mächtig, daß es an den meisten Stellen schlechthin übernommen und nachgeahmt wird. Die Abweichungen sind ohne Bedeutung, neue Gedanken werden nicht hinzugetragen. Nur die genannten Ausnahmen stehen für sich. Wie Deutschland verfuhr, ist oben ausführlich dargestellt worden. Italien wiederum geht andere Wege. Es entwickelt für die Arbeit der Stukkateure wie der Schnitzer, die sich der durchgeführten Holzwände ganzer Räume annehmen, eine Behandlung des Ornaments, die zwar von Frankreich ausgeht und mit den dortigen Schöpfungen in Fühlung bleibt, sich aber durch eine Neigung zu größerem Aufgebot der schmückenden Elemente, zu dichterem Verflechtung der Einzelheiten, gelegentlich auch zu stärkerer Relieferung davon abhebt (Abb. 453). Die Unterschiede sind oft unmerklich, doch das feiner empfindende Auge fühlt die andere Grundeinstellung. Lebhaftere Nachwirkungen des barocken Erbes sprechen dabei mit. Man liebt einen volleren Klang der dekorativen Bildungen. Das begegnet auch in Deutschland, aber dort strahlt die Fülle feuerwerkartig in die Runde, in Italien rollt sie sich in sich zusammen. Es fehlt wiederum die geistige Voraussetzung der Bewegung in

Frankreich. Weder die allgemeine Situation der Epoche Ludwigs XIV. noch der aus der Befreiung von fesselndem Zwang entstandene Rückschlag fanden in Italien eine Parallele. Wohl erfährt die barocke Üppigkeit auch hier eine Auflockerung, aber sie greift nicht so tief wie in Paris. Die Zusammenhänge mit der früheren Art sind deutlicher spürbar.

✱

Die italienische Plastik hat in der Zeit zwischen Bernini und Canova nicht viel zu bieten. Man übernimmt von dem Großmeister des 17. Jahrhunderts die schwungvolle Bewegtheit der Stellungen und Gebärden und die gewissenhafte Schulung (Abb. 461, 463—467, 470). Nur fehlt die starke persönliche Anteilnahme, und die technische Sicherheit wird zur Gefahr. Es ist die Zeit, da die italienische Bildnerei in der Behandlung des Marmors, in der Fertigkeit, Gewänder, Schleier, Vorhänge, Wolken oder Einzeldinge des Alltags täuschend nachzuahmen, jene Virtuosität annahm, die bald wilde Orgien feierte und bis auf den heutigen Tag verheerend gewirkt hat. Aus der dichtgesäten Schar, die mit solch spielender Bewältigung aller handwerklichen Schwierigkeiten theatrale Grabmonumente, Altäre, dekorative Gestalten und Gruppen zu liefern wußte, ragen nicht viele Namen von Klang hervor. In Rom ist Pietro Bracci zu nennen, der für die Fontana Trevi die plastische Hauptfigur des Neptun schuf (Abb. 459). In Genua der Bildschnitzer Antonio Maria Maragliano, der für die Altäre der Kirchen mit lebhaftem Sinn bemalte Figuren arbeitete (Abb. 462). In Neapel, wo die technische Geschicklichkeit den erstaunlichsten Grad erreichte, Antonio Corradini, dessen Allegorie des „Frühlings“ in der Capella Sansevero bewundert wurde, weil man durch die Hülle des dünnen Gewandes den blühenden Körper des weiblichen Genius fast nackt durchschimmern sah (Abb. 468) — oder Giuseppe Sammartino, der in der gleichen Kapelle mit ebenso effektvoller wie unangenehmer Routine Corradinis „Christus im Leichentuch“ vollendete (Abb. 469). In Neapel aber führte die gleiche Überspitzung des virtuellen Könnens zu der buntbewegten Kleinkunst der „Krippen“, die mit naiver Freude an tumultuarisch gehäuften Motiven, an zahllosen Figürchen als winzigen Akteure bei der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige, an farbigem Gewimmel und immer neuen Überraschungen für das Auge, aus volksmäßigem Sinn und Geschmack ein phantastisches religiöses Puppentheater von ungezählten plastischen Szenenbildern entwickelten (Abb. 458).

In Rom setzte der Umschwung ein. Die beiden Deutschen Winckelmann und Mengs gaben den entscheidenden Anstoß. In ihrem Kreise, von ihnen beeinflusst und abhängig, sehen wir eine Anzahl Bildhauer tätig, deren geschichtliches Amt es gleichsam war, das Auftreten Canovas vorzubereiten. Zu ihnen gehören Giuseppe Franchi aus der Marmorstadt Carrara, oder Giuseppe Ceracchi, der sich schon in London mit klassizistischem Geist durchtränkt hatte, in Rom

eine Büste Winckelmanns schuf — und später ein tragisches Ende nahm: von Bonaparte nach Paris berufen, ließ er sich in eine Verschwörung gegen den Konsul ein, die ihn das Leben kostete. Canova führte dann die Sehnsucht der Künstler und Kunstfreunde, aus dem Schwulst, aus den Übertreibungen und Überfeinerungen, aus den gespreizten Künsteleien zur Wahrheit und Einfachheit des Formausdrucks zurückzukehren, der Erfüllung nahe. Auch er verdankt der Propaganda von Winckelmann und Mengs die bestimmenden Richtlinien seines Schaffens. So gehört er nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtungen, sondern als einer der ersten Wortführer des siegreichen Klassizismus in einen anderen Zusammenhang (vgl. Bd. XIV, Abb. 245—250). Doch die Zartheit und Anmut von Canovas Schöpfungen, die empfindsame Weichheit mancher Werke seiner Hand, namentlich aus der Jugend, die darum eben bei den klassizistischen Orthodoxen bedenkliche Stirnfalten erzeugten, erinnern daran, daß auch dies große Talent mit seinen Wurzeln, ähnlich wie in Deutschland Gottfried Schadow, noch in die liebenswürdigere, von wärmerem Blut erfüllte Epoche des Rokoko zurückreichte.

★

Auch die italienische Malerei tritt im 18. Jahrhundert noch weiter aus der ersten Reihe zurück, als es schon in der Hochblüte des Barock der Fall war. Nur an einem Punkt lebt noch einmal der malerische Genius des Landes auf: in Venedig. Es ist ein Ausklang von festlicher Großartigkeit. Jubelnder Glanz liegt über diesem Abschied. Die dekorative Pracht, zu der die Kunst der Lagunenstadt schon am Ende des 16. Jahrhunderts emporgestiegen war, findet einen schmetternden Nachhall im Werk des Giovanni Battista Tiepolo, der mit unerschöpflichem Erfindungsreichtum Wände und Plafonds in den Schlössern seiner Heimatstadt und weithin in Europa, Kuppeln und Kapellen in den ehrwürdigen Kirchen Venedigs mit Freskomalereien bedeckte. Der Reichtum und die prangende Farbenherrlichkeit der Veronese und Tintoretto klingen hier nach. Doch Tiepolo verbindet mit diesen einheimischen Überlieferungen den Geist und die freie Grazie seiner Zeit. Niemand hat wie er den beschwingten Rhythmus luftigster Visionen, scheinbar sich auflösender Bildgestaltungen mit immer neuen Einfällen durchsetzt, ins Phantastische gesteigert und schließlich doch monumentaler Wirkung zugeführt. Man wird des Staunens nicht müde, zu verfolgen, wie diese begnadete Hand sich von jedem Ort, jedem Bauwerk, das ihr freie Mauerflächen darbot, von jedem Auftrag, jedem Thema zu leidenschaftlicher und fröhlicher Schöpferlust inspirieren ließ. Wie sie in einer langen Reihe malerischer Großtaten ein Bild der Menschheit, der ganzen Welt aus einer neuen, vollkommen eignen Kraft der inneren Vorstellung aufrollte. Lachend tritt dieser Meister vor die riesigen Felder, die er schmücken soll. Sein Auge braucht sie nur zu erblicken, um sie mit einem zauberhaften Gewirr von Gestalten, Architekturen, Säulen, Terrassen, Teppichen, Wolkengebilden, schwebenden Genien zu erfüllen.

Gewiß war der glänzendste Dekorateur des italienischen Barock: Pater Andrea Pozzo, mit der Kühnheit solcher berausenden Schmuckkompositionen vorangegangen. Nicht nur durch seine ausgeführten Arbeiten in S. Gesù und S. Ignazio zu Rom und durch seine berühmten Gelegenheitsmalereien für kirchliche Feste, die er wie Bühnendekorationen zu pompösen geistlichen Spielen behandelte, sondern auch durch sein „Lehrbuch der Perspektive“, durch das er auf Jahrzehnte hinaus einflußreich blieb. Auch Tiepolo steht noch auf der Linie derer, die sich von dem phantasiereichen Jesuiten in himmlische Sphären entführen ließen. Aber er setzte an die Stelle des barockhaften Drängens und Stopfens die Entspannung und Auflockerung des Rokokogeistes. Sieht man genau zu, so vollzieht sich die Bewegung des Aufsteigens zu märchenhaften Höhen bei ihm in jenen abstrakten Schnörkellinien, die dem Stil der ganzen Zeit ihr Gepräge geben. Es ist zumeist ein großes Hin und Wider, das den Apparat seiner Bilderfindungen bestimmt. Von unten her strebt alles empor, aus einer breitentwickelten Basis steigen betonte Vertikalen auf — was besonders pointiert wird, wenn aus buntem Gewimmel eine einzelne Gestalt mit pathetischer Geste der Arme oder ein sich bäumendes Roß oder auch nur eine einzelne Säule, ein Bündel sieghaft aufgerichteter Speere sich aus farbigem Reichtum lösen, wie Fanfaren, und silhouettenartig gegen die Luft stehen. Diese ganze Aufwärtsbewegung wird sodann aufgenommen, beantwortet durch die obere oder, bei Kuppel- und Deckengemälden, mittlere Partie, wo sich in schwindelnder Höhe der Himmel öffnet und die Heiligen- und Engelwelt des Jenseits herabblickt, heranschwebt, um in unmaterieller Freiheit und Leichtigkeit die Gebundenheit des Irdischen zu grüßen. In der Farbe gleichfalls kündigt sich eine neue Epoche an. Nicht mehr das prunkende Gold, Dunkelrot, Schwarzbraun herrschen, sondern die lichten Töne des Rokoko, die in einen silbrig-hellen Grundklang gebetteten Felder und Tupfen in Gelb, Rosa, Zartblau, Perlgrau. Es ist die koloristische Stufenfolge Watteaus, die aufs Fresko übertragen wird. Auf solche Weise erscheinen hundertfach behandelte Themen im eigentlichsten Sinne in neuem Licht. Szenen der heiligen Bücher, der Märtyrergeschichte, der mythologischen Allegorie werden in der Einbildungskraft dieses Uermüdlichen neu geboren, eine nie geahnte Wirkung geht plötzlich von den verbrauchten Motiven wieder aus. Die Himmelfahrt Mariä, den Höllensturz Luzifers und seiner Genossen, den Triumph des Glaubens, die Überführung des Hauses der Madonna nach Loreto, die Verherrlichung der zu Gottes Hofstaat emporgehobenen seligen Männer und Frauen, die Verteilung des Rosenkranzes durch den heiligen Dominikus, oder, auf der anderen Seite, den Triumph des Herkules, die Vermählung Neptuns mit der Venezia, die Tiepolo für den Dogenpalast schuf, das alles hatten andere längst und oft vor ihm gemalt. Doch er weiß darüber den jubelnden Glanz, die spielende festliche Freude, den prickelnden Reiz und die nervöse Zartheit der Jahrzehnte zu breiten, in denen mit der höfischen auch die kirchliche Kultur ihre letzten Steigerungen und Verklärungen erfuhr, bevor sie vom stampfenden Tritt der geistigen und politischen Revolution erschüttert

wird. Die religiöse Ekstase flammt noch einmal auf und nähert sich dabei, seltsam und höchst reizvoll, in einer Mischung von Mystizismus und Sinnlichkeit, die man so nie gewagt hatte, einem recht weltlich gestimmten Hymnus auf die Schönheit alles Sichtbaren. (Abb. 471—477, Tafel XI; vgl. auch Bd. IX.)

Venedig selbst hat sich die Genialität seines großen Sohnes eifrig zunutze gemacht. Die benachbarten oberitalienischen Städte folgten, Bergamo, Vicenza, Verona, Udine. Kirchen und Paläste riefen ihn hier allenthalben. Aber Tiepolos Ruhm drang bald über die Alpen, über deren Felsenwall hin das katholische Süddeutschland sich mit dem italienischen Norden zu einer vielfach bestätigten Kulturgemeinschaft verband. Früh schon arbeitete er im erzbischöflichen Palast zu Wien. 1750 rief ihn der Fürstbischof Philipp Franz von Schönborn nach Würzburg, wo es galt, dem neuen Residenzschloß Johann Balthasar Neumanns den letzten Akzent aufzusetzen. Tiepolo malte hier an der Decke des grandiosen Treppenhauses die Szene, wie dem Herzogtum Franken von vier Weltteilen gehuldigt wird. Er malte sodann im Kaisersaal der Residenz die Trauung Barbarossas mit Beatrice von Burgund und die Einsetzung des Würzburger Bischofs zum Herrn der fränkischen Lande. Die Altäre der Schloßkapelle bildeten den Abschluß seiner Tätigkeit in der Mainstadt. Am Ende seines Lebens wirkt Tiepolo wiederum im Auslande: der spanische Hof ruft ihn herbei, und es entstehen im Schlosse zu Madrid die Gemälde, die den Stil seiner Palastdekoration in letzter, sprudelnder Entfaltung zeigen, die Schmiede des Vulkan im Saal der Leibgarde, die Huldigung der spanischen Provinzen und die Apotheose der Hispania für den Thronsaal und seinen Vorraum. Wohin wir blicken, eine Zauberwelt überschwänglicher Feierstimmung. Die Architektur der Räume wird fortgesetzt und will sich ins Unendliche verlieren. Was die Jahrhunderte seit der Renaissance an Wissen und Geschicklichkeit in der Bewältigung perspektivischer Aufgaben geleistet hatten, nimmt Tiepolo mühelos in sich auf, um es verschwenderisch anzuwenden. Es ist, als habe es für ihn keine Schwierigkeit gegeben. Lächelnd ruft er, als sei das die einfachste Sache von der Welt, im Beschauer räumliche Illusionen hervor, die niemand vor ihm fertiggebracht hat. Aber es entsteht kaum je der Eindruck von Kulissen- und Theatermalerei. Denn Tiepolo begnügt sich nie mit rohen Andeutungen, mit einem Ungefähr, das mit der Fernsicht des Beschauers rechnet. Er bleibt sich in jeder Figur, in jeder Gruppe seiner malerischen Pflicht mit strengem Verantwortungsgefühl bewußt. In harmonischen Kontrastierungen und Stufungen von feinsten Berechnungen taucht eine unübersehbare Zahl von Gestalten auf, in glanzvolle Kostüme gehüllt, zwischen wallenden Vorhängen thronend, untermischt mit dunkelhäutigem Volk, mit Negern, Arabern, Indianern, überragt von Zeltbahnen und flatternden Bannern. Das bewegt sich in festlichem Zuge durch Säulenhallen, strebt über teppichbelegte Marmorstufen in die Höhe empor, versammelt sich in zwanglosen Gruppen um einen fürstlichen oder geistlichen Mittelpunkt, stürmt vorwärts oder richtet die Blicke nach oben. Oft hat Tiepolo den Kunstgriff gebraucht, sein Menschengedränge nur wenig in den leeren Luftraum

aufragen zu lassen, um darüber nun doppelt eindrucksvoll das majestätische Ziehen und Schweben weißer Wolkengebirge zu charakterisieren. Im Raffinement solcher Anordnungen erkennt man den Einfluß Ostasiens auf das europäische Rokoko. Daß Tiepolo ihm mancherlei schuldete, hat er dankbar quittiert, wenn er Chinesen und Japaner in sein Völkergewimmel entbot. Den fremdartigen Reiz ferner Menschenrassen und ihrer Kostüme benutzte er auch sonst mit Leidenschaft. Der Orient namentlich, der dem Venezianer aus alter Tradition vertraut war, spielt mit seinen bunten Gewändern, seinen Tieren, seinen Pflanzen eine beträchtliche Rolle. In diesem geistreichen Kopf gaben sich alle Zeiten und Kulturen ein Rendezvous, er sammelte, was immer eignes Erleben und ältere Darstellungen ihm vermittelten. Doch es verwirrte ihn nicht. Sofort findet in der Vorstellung dieses geborenen Organisators der ganze Knäuel von Menschen, Dingen und Gedanken seine Ordnung.

Mit den Wandgemälden erschöpft sich Tiepolos Lebenswerk nicht. Neben sie stellt sich eine ebenso bedeutsame Reihe von Staffelei- und Altarbildern. Auch hier ging er eigne Wege, die naturgemäß abseits vom Fresko lagen. Das Gastmahl der Kleopatra in der Eremitage zu Leningrad läßt noch erkennen, wie weit er Paolo Veronese verpflichtet war. Doch in der aufgehellten Farbestimmung, in dem souverän dirigierten Spiel des Lichtes erklingt auch hier eine neue Sprache. Eigenartiger noch ist Tiepolo der Bildermaler, wenn er religiöse Szenen und Heiligenlegenden zum Ausgangspunkt nimmt. Seine Madonnen, so sicher sie sich in der Hierarchie des Himmels bewegen, sind zarte, blasse, junge Mütter, die ihre irdische Herkunft nicht verleugnen. Lichtwunder des Correggio, volkstümliche Züge des Murillo tauchen auf und verschmelzen sich in einer neuen Auffassung, die gleichsam von weltlicher Skepsis genährt und darum doppelt darauf bedacht ist, das religiöse Wunder verehrend zu feiern. Die Heiligenszenen, besonders gern von Martern und Grausamkeiten berichtend, sind vollends erfüllt von einer eigentümlichen Zwischenstimmung. Die raffinierte Farbengebung verbindet sich bei aller Strenggläubigkeit mit einer zum Perversen neigenden Lust an solchen Stoffen. Das Ungewöhnliche, Abseitsliegende übt eine starke Anziehungskraft auf Tiepolo aus. Davon geben auch die Radierungen Kunde, die er in den Serien der „Capricci“ und der „Scherzi di fantasia“ zusammenschloß (Taf. XL). Es sind Blätter, die sich wie Vorahnungen Goyas ausnehmen. Im Schwarzweiß kennt die Unbändigkeit seiner Phantasie keine Fessel mehr. Grausige und wilde Visionen wechseln ab mit tiefsinnigen Allegorien und romantischem Märchenspuk. Wie der Traum innere Gesichte fiebernd durcheinanderschüttelt, so hat der Künstler sie auf die Platte gebracht. In das Geistes- und Seelenleben eines schöpferischen Menschen, den die Überfülle der unmittelbar zur Bildgestaltung drängenden Erregungen fast sprengen will, gewinnen wir erschütternden Einblick.

Venedig begnügte sich nicht mit der strahlenden Erscheinung Tiepolos. Seine Malerei erlebte in weitem Umfange eine köstliche Nachblüte und damit einen ruhmvollen Abschluß ihrer Entwicklung seit den Tagen der frühen Renaissance.

Die Stadt selbst wurde zu einem Hort der Rokoko-Kultur. Der Glanz ihres Lebens und ihres unvergleichlichen äußeren Bildes nahm noch einmal märchenhafte Leuchtkraft an. Die geheimnisvoll gewundenen Gäßchen und Kanäle, die zierlich über schmale Wasserläufe geschwungenen Brücken, die schaukelnden Gondeln, die Paläste, die im Sonnenglanz erglühn oder im Nebeldunst der Lagunen verschwimmen, die orientalisch-bunte Pracht des Markusdoms und seiner Kuppeln, die weißen und grauen Tauben, die den Campanile umflattern, bildeten einen wunderbaren Rahmen für das Getriebe der tändelnden, auf festlichen Jubel, leichtes Spiel und schwelgerischen Lebensgsnuß bedachten Zeit. Erinnerungen an die dunklere Vergangenheit mit ihren Intriguen, lautlosen Verbrechen, verschwiegenen Gefängnissen und grausamen Foltern erhöhten nur den Reiz der heiteren Gegenwart. Kirchliche Feste gaben Anlaß zu froh erregtem Volksgewimmel. Der Karneval erwies sich als ein unübertrefflicher Verführer zu galanten Abenteuern. Was man in Paris und Versailles erfinden mußte, bot sich hier in einer Wirklichkeit, die selbst den Alltag schwärmerisch verzauberte. Die wie auf das Wort eines Magiers aus Meereswogen aufgestiegene Stadt erschien als eine einzige großartige Kulisse für das Leben einer Epoche, die Theater und Komödienspiel über alles liebte. Auf venezianischem Boden dichteten Goldoni und Gozzi ihre lustigen Spiele, die die Überlieferung der *Commedia dell'arte* übermütig und witzig fortführten. Von hier aus zog der klassische Held aller Liebesabenteuer, Casanova, in die Welt, um Mädchen und Frauen zu betören und Ehemänner zittern zu machen. Alle Lichtstrahlen der Zeit schienen sich wie in einem Brennspiegel zu sammeln.

Die Malerei des Rokoko konnte sich keine schönere Stoffwelt wünschen. Gerade in Venedig hatte sich von jeher die Farbe ihr Recht erobert. Nun flammte der Kolorismus der Tizianschule aus neuem Geiste wieder auf. Giovanni Battista Piazzetta, der gefeierte Direktor der Akademie, führte ihn fort und verband ihn mit der dramatisch bewegten Helldunkelmalerei, die das 17. Jahrhundert in Italien zur Blüte gebracht hatte, um sie auf Umwegen nach den Niederlanden zu leiten, wo sie ihren glorreichsten Meister in Rembrandt fand. Piazzetta erhielt nicht zu Unrecht den Ehrennamen des „venezianischen Caravaggio“. In virtuos behandelten Licht- und Schattenmassen entwarf er seine kirchlichen Gemälde, wie die Glorie des heiligen Domenico in S. Giovanni e Paolo oder die Enthauptung des Täufers in Padua. Aber dieselbe Methode diente ihm bei seinen Bildern von Frauen und Mädchen, die er auf dem Markusplatz, auf der Riva, beim Spaziergang über den Rialto festhielt. Die „Zauberin“ oder „Wahrsagerin“ in der Akademie, die in hellem Gewande aus einem Gewoge dunkler Flächen aufsteigt, ist noch in der überlieferten Pyramidenform komponiert. Doch in der freieren Bewegung und namentlich in dem völlig modernen Frauentypus bekennt sich das Bild als ein Geschöpf des 18. Jahrhunderts. Noch ungezwungener und origineller in der Auffassung ist Piazzetta in seinen Darstellungen der liebenswürdigen jungen Mädchen aus dem Volke, deren Sinn und Herz von holder Erwartung, glücklichen oder bitteren Erlebnissen erfüllt

scheint. Aus ihrem Kreise stammen auch seine Madonnen, die von den Thronen des Giovanni Bellini herabgestiegen sind in den Kreis der Schwestern, die mit Spitzentüchern um die Schultern am Abend singend am Dogenpalast vorüberschreiten (vgl. Bd. XI, Abb. 262, 263, Taf. XXVI).

Noch mehr vom Leben der Lagunenstadt und ihren Frauen zumal erzählte Pietro Longhi (Abb. 478, 479). Er wurde gleichsam der Verfasser eines ganzen Kompendiums über den Tages- und Lebenslauf der vornehmen Dame, den seine Bilder umschreiben. Er schilderte das Leben, dem in Italien die gleiche Bedeutung zukam wie in Frankreich, berichtete vom häuslichen Leben, von geselligen Plaudereien und Courmachereien, von Bällen und Maskenfesten. Er begleitet seine Damen zum Tanzmeister, der sie in den Künsten des Menuetts unterweist, zum Zahnarzt, auf die Straße. Er vergönnt uns dabei einen Blick in die Gemächer, deren Vorhänge, Möbel, Bilder und Spiegel aus schummerigem Hintergrunddämmer auftauchen. Longhi hat in diesen kulturhistorischen Dokumenten nicht den freien und breiten Vortrag des Piazzetta. Dazu ist er zu sehr ins Detail verliebt, und die größere Zahl der Figuren, die er gern in einen Bildplan bringt, verlangt eine andere Behandlung. Auch von Longhi gibt es eine „Wahrsagerin“, in der Londoner Nationalgalerie: man erkennt dabei deutlich den Unterschied zwischen ihm und Piazzetta. An Stelle einer dramatischen Pinselführung ist eine idyllische getreten, die mit den feinen und zarten Tonwerten liebevoll umgeht. Das Porträt läßt Longhis große Fähigkeiten noch freier und wirksamer zu Worte kommen. Mit geringerer Begabung folgte Pietro de Rotari aus Verona den Spuren dieser Meister. Auch er ein Porträtist, dessen Köpfe freilich schon die Routine schmecken lassen, auch er ein Maler biblischer Stoffe und vor allem der jugendlichen Weiblichkeit Oberitaliens, die Piazzetta gefeiert und eigentlich für die Malerei entdeckt hatte.

Was Longhi für die venezianische Dame der großen Gesellschaft, wurde Antonio Canal, genannt Canaletto, für die Stadt (Abb. 481—483). Aus dem handwerklichen Betrieb der Vedutenmaler, die auf dem Markusplatz saßen und brave Bildchen von besonders beliebten Partien der schönen Stadt für die Fremden feilboten, stieg Canalettos Kunst auf. Er fing die wundervollen Szenerien der venezianischen Bauten mit unbestechlicher Treue und Korrektheit in seinen Bildern ein. Meisterlich verstand er hier als objektiver, dienender Spiegel seines Amtes zu walten. Man hatte damals ein durchaus neues Verhältnis zu architektonischen Objekten gewonnen. Allenthalben begegnen wir einer Freude an Darstellungen solcher Art, die vorher unbekannt gewesen. Canaletto freilich selbst war es offenbar, der hier den entscheidenden Antrieb gab. Er will nichts als zeigen, wie die Dinge sind. Eine persönliche Auffassung soll sich nicht vordrängen. Man hat seine Tätigkeit oft mit der des späteren Photographen verglichen. Doch das wird dem redlichen Künstler nicht gerecht, der den unausschöpflichen Reichtum der Zauberstadt in sich aufnahm, um ihn mit dem geheimnisvollen Reiz der verkleinerten Form neu zu schaffen, und der dabei auch von dem eigentümlichen Licht und der besonderen Luft Venedigs

einen Abglanz auffing. Sein Neffe und Schüler Bernardo Bellotto, wie der Oheim gleichfalls allgemein Canaletto genannt (Abb. 484—487), folgte dem Lehrer und pries mit ihm den Markusplatz, den Canal grande, die Palastfronten der Vaterstadt. Ihm, der über die Alpen zog, verdanken wir daneben die vorzüglichen Ansichten von München und Dresden, deren geschichtliche Bedeutung durch die Sauberkeit und den Geschmack der Malerei erhöht wird, wengleich der jüngere Canaletto, ein wenig trockener und innerlich unberührter, erst recht erkennen läßt, was der ältere vermochte. Beide aber müssen zurücktreten hinter Francesco de' Guardi, der die gleichen Motive mit ganz anderer künstlerischer Feinheit beseelte (Abb. 488—491, Taf. XLI, XLII). Auch Guardi war Schüler des Antonio, der ihm fürs ganze Leben die Richtung wies. Auch er wurde nicht müde, Markuskirche und Markusplatz, die Piazzetta und den großen Kanal, den Dogenpalast, S. Maria Salute und die versteckteren Winkel Venedigs zu schildern. Auch er füllte seine Szenerien mit lebhaftem Getriebe. Auf dem offenen Saal des großen Platzes tummeln sich die Masken, preisen Quacksalber ihre Waren an, schlägt der Puppenspieler seine kleine Bude auf. Der neuerwählte Doge wird vom Volke begrüßt. An der Riva sammelt sich die Menge, um zu sehen, wie über dem Bacino di S. Marco der erste Luftballon in die Höhe steigt. Aber Guardi begnügt sich nicht mit der dokumentarischen Treue. Seine Zeichnung sucht nicht die Genauigkeit der Canaletti. Er ist ein Maler von Hause aus, und das eigentliche Thema seiner Bilder ist in immer neuen Variationen die feuchte Luft der Stadt, die über allen Dingen und Menschen ruht und ihre Erscheinung bestimmt. Er gehört zu den Vorahnern des Impressionismus. Niemand zu seiner Zeit wäre auf den Gedanken verfallen und besaß das Genie, den schimmernden Glanz des Lichtes so leicht und so poesievoll festzuhalten, die Details eines Wirklichkeitsbildes so kühn zu einer Einheit zusammenzubinden, das Unwägbare der atmosphärischen Stimmung auf die Leinwand zu retten, gedrängte oder verteilte Menschenmassen mit so bewegtem innerem Leben wiederzugeben. Auch in der Technik ist Guardi impressionistisch, in den leicht hingewetzten Farbtupfen, die nicht glatt ineinander vertrieben werden, in dem untrüglichen Geschmack, mit dem er aus schwebenden Tonwerten farbige Akzente aufleuchten läßt, in der geistreichen Art des Andeutens, die das Auge des Beschauers zur Mitarbeit und Fortarbeit aufruft.

Die anderen Städte Italiens haben im 18. Jahrhundert nicht mehr viel auszusprechen. In engem Zusammenhang mit Venedig stand die Gruppe der Maler von Bergamo, die zu überraschenden Leistungen aufstieg — an erster Stelle unter ihnen Fra Vittore Ghislandi, dessen außerordentliche Porträts aus der ersten Jahrhunderthälfte mit glänzender Kunst der Farbe bereits den modern gestimmten Realismus vom Ende des Zeitabschnitts vorwegnahmen (Abb. 495). Die Papststadt zeigte wenig Neigung, den halb heidnischen Jubel des Rokoko mitzumachen. Pompeo Batoni, der unter den römischen Malern der Zeit am meisten Erfolg erntete, suchte sich durchaus an die großen Vorbilder der Vergangenheit zu halten, und es ist kein Zufall, wenn

seine büßende Magdalena in der Dresdener Galerie lange Zeit hindurch für ein Werk des Correggio gehalten wurde. Gewiß kann auch Batoni es nicht verheimlichen, daß er ein Sohn seiner Epoche ist. Eifrig sucht er sich an Raffael zu schulen, aber wenn er den Sturz des Simon Magus (in S. Maria degli Angeli) oder die Vermählung Amors mit Psyche (im Berliner Museum) malte, so nimmt die biblische Komposition wie die Szene aus der antiken Mythologie eine Bewegtheit und Eleganz des Liniengefüges an, die doch der neuen Zeit angehören (Abb. 496). Auch in Rom kommt die Architekturmalerei auf. Ihr Hauptvertreter Giovanni Paolo Pannini treibt sie mit außerordentlicher Geschicklichkeit (Abb. 492, 493). Er verläßt dabei oft die Wege der Vedutenkunst und schafft sich durch Zusammenstellungen von Dingen, die die Wirklichkeit an verschiedene Punkte verstreut, Kompositionen von eigenartiger Wirkung. Das Gemälde des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin, das die Trajanssäule, das Colosseum, den Farnesischen Herkules und den sterbenden Fechter, die drei Säulen des Castortempels, gleich auch noch den Vestatempel und, im Hintergrunde, die Cestiuspyramide ohne Bedenken aneinanderrückt, um ein möglichst reiches Bild der ewigen Stadt zu entwerfen, ist bezeichnend für Panninis Art. Der glanzvollste Verkünder der römischen Schönheit aber wurde wieder ein geborener Venezianer: Giovanni Battista Piranesi, der Architekt und Stecher, dessen malerische Blätter von der römischen Ruinenwelt in ihrer hinreißenden Mischung von Wahrheit und Phantastik für alle Zukunft unübertroffen bleiben sollten (vgl. Bd. XIV, Abb. 148—152, Taf. I).

Während die englische Malerei, eben jetzt erst eigentlich erwachend, mit frischer Jugendlichkeit ihren Weg beginnt und, vom vorwärtsweisenden geistigen Leben des Landes getragen und angefeuert, schnell den Lauf bergan nimmt, die Graphik sich kräftig und fruchtbar entwickelt, erscheinen die anderen Künste des Landes seltsam träge, mit Zügen des Alters im Antlitz. Die Architektur, die hundert Jahre vorher so entschlossen alle mit dem Boden des Landes verwachsenen Traditionen über Bord geworfen und sich ohne Übergang dem klassizistischen Bekenntnis anvertraut hatte, blieb dieser Gesinnung ohne Wanken treu. Weder religiöse Verzückung noch weltlicher Übermut waren vorhanden, um störend einzugreifen. Der englischen Baukunst bleibt der Ruhm, mit gläubigster Treue und zähester Konsequenz das Beispiel der Alten zum Leben wiedererweckt — zugleich aber das Fundament jener gelehrten und innerlich kühlen Griechenfrömmigkeit gelegt zu haben, die gegen 1800 der europäischen Kunst beinahe das Blut aus den Adern gesogen hätte. Was einst Inigo Jones angebahnt und Christopher Wren, schon ins 18. Jahrhundert hineinragend (gest. 1723), fortgeführt hatte, bleibt für die folgenden Generationen maßgeblich. In der Übersicht des Propyläen-Werkes wurde darum diese Entwicklung in G. Paulis Schilderung eingeordnet (vgl. Bd. XIV), die den reifen Klassizismus als Weltmacht der Kunst beschreibt. Nur wenige Züge, die mit den Kunstideen des Festlandes zusammenhängen, mischen sich ein. So wenn William Chambers, der Erbauer von Sommerset-House, vom Abenteuer einer Ostasienreise chinesische Motive mitbringt. Oder wenn er, ebenso wie William Kent, durch die Begründung der neuen Gartenkunst (s. u. S. 123) für das Gefühlsleben der Epoche einen neuartigen Kunsta Ausdruck fand und durchsetzte. Die Baukunst selbst aber bleibt von dem schöpferischen Eingreifen des spezifisch englischen Geistes, das sich im Garten kundgibt, unberührt.

Die Plastik weiß nichts Besseres zu tun, als der Architektur zu folgen. Einheimische Kräfte von Belang sind nicht vorhanden. So fanden vielfach Ausländer, wie Louis-François Roubillac (Abb. 546), Beschäftigung. Nur am Ende der Epoche ragt John Flaxman hervor, der der Umrißzeichnung des verwässernden Kartonstils huldigte, dafür aber durch seine Arbeiten für Josiah Wedgwoods Steingutmanufaktur für eine kunstgewerbliche Produktion des Frühempire sorgte, die einen besonderen, durchaus englischen Charakter von hohem Reiz annahm.



Was die englische Malerei bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts geleistet hatte, konnte nicht genügen, um ihren Ruf übers Meer nach dem Kontinent zu tragen. In den Zeiten, da Italien, Deutschland, die Niederlande, Spanien eine unvergleichliche Kunstblüte entwickelten, blieb England stumm. Bis um die Wende des 17. Jahrhunderts stand das Inselreich völlig unter der Herrschaft ausländischer Meister. Im Zeitalter der Reformation, unter Heinrich VIII., der ein eifriger Kunstfreund war und an die Fürsten der italienischen Malerei, an Raffael und Tizian, vergebliche Einladungen ergehen ließ, ist Hans Holbein Inhaber des Monopols, die Großen des Landes zu porträtieren. Hundert Jahre später nimmt van Dyck diese Stelle ein. Die Zahl der holländischen und flämischen Maler, die in der Zwischenzeit und zugleich mit ihnen ihr Glück jenseits des Kanals versuchten, war Legion. Auch Rubens war darunter. Und als van Dyck 1641 die Augen schließt, bricht die puritanische Bewegung an, deren Kunstfeindschaft jede selbständige Entwicklung der britischen Malerei auf den Wegen dieses Meisters von vornherein unmöglich macht. Daß Ansätze hierzu vorhanden waren, beweisen einige eingeborene Porträtisten aus dem Gefolge van Dycks, unter denen der früh verstorbene William Dobson an erster Stelle steht. Aber es ward nichts daraus. Auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bleiben die Fremden herrschend. Neben den Holländern erscheinen noch vereinzelt Italiener, dazu mehrere Franzosen, wie Rigaud, Largillière, Jean-Baptiste van Loo. Das Erbe van Dycks selbst treten wieder zwei Deutsche an: der Westfale Peter Lely und der lübeckische Rembrandtschüler Gottfried Kneller, die durch Jahrzehnte den erheblichen Bedarf des Londoner Hofes und Publikums an repräsentativen Bildnissen deckten, dabei aber, trotz dem respektablen Können, das sie mitbrachten, von der hohen Kunst ihres Vorgängers schließlich in die Routine, in den glatten Manierismus, in den Schwulst und Pomp der Barockzeit überleiteten. Die wenigen Engländer, die sich daneben hervorwagen, können an Leistungen und Erfolgen mit diesen Zugewanderten nicht konkurrieren. Selbst aus der Schar der Schüler Lelys und Knellers hebt sich keine Persönlichkeit von Belang heraus.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hat sich die Situation zunächst nicht sehr geändert. Bis 1723 lebte Kneller, und seine Beliebtheit erreichte gerade in der letzten Periode ihren Höhepunkt. Immerhin rücken doch jetzt vereinzelt „Eingeborene“ auf die vorderen Plätze vor. Die Bewegung wird lebhafter und allgemeiner. Es nahen die Bahnbrecher und Vorbereiter der klassischen Zeit der englischen Malerei. Schon treten in der wachsenden Schar tüchtiger Künstler der sich entwickelnden nationalen Schule Männer hervor, die sich einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte eroberten. So Jonathan Richardson, dessen Arbeiten man seit geraumer Zeit mit erhöhtem Interesse studiert, der Verfasser eines berühmten „Essay on the theory of painting“ und anderer kunstkritischer Schriften, die später auf Reynolds starken Einfluß ausübten. So Thomas Hudson, der mit bescheidenem Talent die Reihe der englischen Porträtisten eröffnet und Reynolds' erster Lehrer ward (Abb. 499). Oder Allan

Ramsay, der Begründer der schottischen Kunst, eine glänzende Erscheinung, deren Liebenswürdigkeit und Geistreichtum allgemein gerühmt werden (Abb. 519). Als ihr Altersgenosse tritt William Hogarth auf, der nun als Erster nach den höchsten Früchten greift und der Kunst seines Vaterlandes die Pforten zur internationalen Geltung öffnet (Abb. 500—507).

Es ist merkwürdig, wie reif die englische Schule gleich in ihrer Jugend erscheint. Sie schlüpft fertig aus dem Ei. Die jahrhundertlange Tätigkeit bedeutender Meister der Fremde auf britischem Boden hat eine erzieherische Vorarbeit geleistet, deren Wirkungen wir nun spüren. Sie blieben nicht die einzigen, an denen die englische Jugend lernen konnte. Hinzu kamen die erheblichen Sammlungen, die das reiche Land begründet hatte. Schon Heinrich VIII., wie wir sahen, war ein Förderer der Kunst. Karl I., der auf dem Schaffott enden sollte, der Schutzherr van Dycks, kaufte mit Eifer Werke der besten Meister an. Der englische Adel folgte diesem Beispiel und legte den Grund zu den berühmten Galerien, die noch heute, obwohl vielfach dezimiert und von dem reicheren Amerika wichtigster Schätze beraubt, Bewunderung erregen. Der Anblick so vieler und erlesener Werke großer Kunst konnte auf die nachwachsende Generation im Lande selbst schließlich nicht ohne Einfluß bleiben. Er erwies sich als eine unerhört eindrucksvolle Schulung. Auffassung und Technik der Besten, die jemals gelebt, gingen der Jugend des Landes in Fleisch und Blut über. So erscheint Hogarth, der Begründer und Herold der englischen Malerei, gleich auch als einer der glänzendsten Könner und Gestalter, die sie je hervorgebracht. Als Maler wie als Kupferstecher spielt er sofort entscheidende Trümpfe aus. In beiden Tätigkeiten war er hauptsächlich ein Volkserzieher aus der Anschauung einer bürgerlichen Welt. Denn der Staat, der bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Revolution gehabt und ein modernes Regierungssystem zur Macht erhoben hatte, war dem Kontinent in der Entwicklung der modernen gesellschaftlichen Struktur um einen Riesenschritt voraus. Als in Frankreich das höfisch-aristokratische Leben der Schichten, die keine Sorgen kannten, seine höchste Ausbildung und Verfeinerung erlebte, als Deutschland keinen höheren Ehrgeiz kannte, als das französische Beispiel nachzuahmen, war drüben längst ein neues Daseinsideal aufgestiegen: der Typus des tüchtigen, arbeitssamen Bürgers, gegenüber den zierlichen Kavalieren und Demoiselles der Watteau-Epoche eine etwas plebejische Erscheinung, die aber bereits wußte, daß ihr die Zukunft gehöre. Neben dem kontinentalen Daseinsziel, den Genuß zu steigern und sich in einer Sphäre eleganten Geistreichtums zu bewegen, meldet sich hier bereits eine völlig neue Lebensauffassung, die wohl weniger graziös, aber dafür gesünder und ernster ist. Der englischen Literatur, die damals gewaltigen Aufschwung nimmt, ist ein ausgesprochen ethischer Zug eigen. Von hier haben die Moralischen Wochenschriften ihren Ausgang genommen. Lawrence Sternes Empfindsame Reise und sein Tristram Shandy, Richardsons Clarissa, Oliver Goldsmiths Pfarrer von Wakefield erscheinen als Hauptwerke einer volkspädagogischen Dichtung zugleich einfachen und großen Stils, die in

ganz Europa beispiellose Erfolge haben und auch auf dem Festlande eine junge bürgerliche Literatur entbinden. Die Ideen politischer und sozialer Freiheit, die man sich in Frankreich erst mühsam erkämpfte, sind hier schon anerkannt und eingesessen; in England erleben Voltaire und Rousseau ihre entscheidenden Anregungen.

Von dieser besonderen geistigen Atmosphäre gibt Hogarths Lebenswerk Kunde. Es ist reichlich durchsetzt mit didaktischen Elementen, schreckt darum in seinem pädagogischen Bestreben vor keiner Wahrheit des Lebens zurück, dessen Gefahren, Verführungen und Laster mit unbefangenen Realismus dargestellt werden. Es herrscht sogar eine besondere Freude am Derben, Karikaturistischen, Burlesken. Wie die Gläubigen des Mittelalters mit genußreichem Gruseln die Sünder und Verbrecher betrachteten, die in der Hölle von Teufeln gezwickt wurden, so hat der moralische, ehrbare, auch bigotte Engländer des 18. Jahrhunderts seine Freude an möglichst detaillierten Schilderungen der Sünden und Schlechtigkeiten, vor denen er mit erhobenem Zeigefinger gewarnt sein will. Hogarth kannte sie recht gut. Als junger Mensch hatte er die Tochter seines Lehrers entführt, die er freilich später brav bürgerlich heiratete. Die Kneipen und üblen Häuser, in denen das Laster blühte, hatte er gründlich studiert. Dann erst wettete er über die Sittenlosigkeit der Zeit. 1731 wird der Zyklus vom „Lebenslauf einer Dirne“ abgeschlossen, sechs Gemälde, die uns aber nur in den Stichen Hogarths selbst bekannt sind. Sie erzählen lehrhaft und warnend, wie ein unschuldiges Bauernmädchen in die Stadt kommt, Dienstmagd wird, von Stufe zu Stufe sinkt, im Bordell endet. Als Gegenstück kam das „Leben eines Wüstlings“, acht Abschreckungsbilder, heute im Soane Museum. Am berühmtesten wurde die „Heirat nach der Mode“, wieder ein halbes Dutzend Ölgemälde (in der Londoner Nationalgalerie), deren tragikomische Anschaulichkeit in graphischen Nachbildungen weite Verbreitung fand. Hogarth konnte sich in diesen Strafpredigten nicht genug tun. Er bekämpfte die Trunksucht in Bildern und Stichen von der „Bierstraße“, der „Branntweingasse“, der „Punschgesellschaft.“ Er legte in einer Folge „Fleiß und Faulheit“ die rührsame Geschichte zweier Freunde dar, von denen der Tüchtige es gleich zum Lordmayor von London bringt, während der Taugenichts als Mörder das Schafott besteigt. Wie stark diese novellistisch-dramatische Genremalerei, die sich auf das Vorbild der Holländer stützte, in ihren Typen aber urenglisch war, auf die Zeitgenossen wirkte, erkennen wir aus den Schriften des Deutschen Lichtenberg, die mit leidenschaftlicher Eindringlichkeit die Hogarthischen Kupferstiche und Zeichnungen erklären. Ihren Erfolg bildete die ungeschminkte Aufrichtigkeit, mit der sie hinter das glänzende äußere Gehabe einer scheinheiligen Gesellschaft leuchteten.

Doch nicht in diesen literarischen Eigenschaften allein ruht der Wert von Hogarth's Kunst. Er war zugleich ein Maler von außerordentlichen Eigenschaften. Selbst die satirischen Zyklen, vor allem die Heirat nach der Mode, sind in der Beherrschung des Helldunkels und im Geschmack der Tonstufungen oft

erstaunlich. Glänzender noch offenbaren sich Beobachtungsgabe und male-
rische Qualitäten in Hogarths Bildnissen, vor allem in dem Selbstporträt mit
der Bulldogge von 1745 in der National Gallery, das er wiederum selbst in
Kupfer stach, sodann in dem prachtvoll frisch und breit hingetzten „Cre-
vettenmädchen“, das wie ein Werk des späten Frans Hals dreinschaut, oder in
dem Bilde seiner sechs Dienstboten, in den Porträts der Schauspielerin Fenton,
des Lord Lovat im South Kensington-Museum, des großen Garrick als
Richard III., des Kapitäns Coram. Durch ihre Naturwahrheit wie ihre Art
des Farbvortrags tritt Hogarth hier schlechthin als ein Vorläufer moderner
Malerei auf.

Das Porträt, das überall die Anfangsepoche der neuen Kunst beherrscht (vgl.
Abb. 527, 530, 531), hat sodann die englische Malerei durch die beiden glänzenden
Erscheinungen weiter gefördert, die neben Hogarth stehen: durch Joshua Rey-
nolds und Thomas Gainsborough. Auch Reynolds ist durchaus ein Schüler der
alten Meister (Abb. 509—518, Taf. XLIV). Auf weiten Reisen hat er die Italiener
und Niederländer der Renaissance-Jahrhunderte studiert, sich namentlich von
den Venezianern und Rembrandt seine Rezepte geholt. Er war die Verkörperung
des englischen „Akademikers“ seiner Zeit, der erste Akademiker im modernen
Sinne, der Mitbegründer und erste Präsident der Londoner Royal Academy, der
für den Kunstunterricht strenge, schematische Lehrsätze aufstellte, in seinen be-
rühmten akademischen „Discourses“ schwerfällig entwickelte Theorien vortrug
und bestrebt war, die „große Malerei“, d. h. die mythologisch-historische Stil-
und Kompositionskunst, nach England zu verpflanzen. Aber diese Versuche
in der Stilkunst treten gänzlich zurück gegen die Riesenreihe der Porträts, die
Reynolds hinterlassen hat, und in denen sich das, was er von den alten Meistern
gelernt hatte, durch die Kraft seiner Persönlichkeit mit dem Geist und der An-
schauung einer neuen Zeit verband. Leben, Wahrheit und scharfe Charak-
teristik sind auch sein Programm. In den Bildnissen der Freunde, mit denen er
in London ein angeregtes geselliges Leben führte, in den Köpfen von Lawrence
Sterne, von Samuel Johnson, von Richard Burke, von Edward Gibbon, so-
dann von Lord Heathfield und Admiral Keppel, in den Bildern der Hofleute
und Adligen, die er mit unermüdlichem Fleiß konterfeite, dann vor allem in der
langen Serie seiner Selbstporträts, in denen er wie Rembrandt seine eigne Er-
scheinung von der Anmut der Jugend bis zur Kurzsichtigkeit und Schwerhörig-
keit des Alters begleitete — überall meldet sich ein solider Realismus zum
Worte, dem Andacht vor der Natur zum Hauptgebot wird, der es sich zum
Ziel setzt, das neue Geschlecht der tätigen, arbeitsamen Menschen des auf-
steigenden bürgerlichen Zeitalters festzuhalten.

Was in Reynolds an koloristischer Kraft steckt, kommt am freiesten zum
Vorschein, wenn er die Damen der reichen Hauptstadt, die gutgewachsenen
Mädchen und Frauen mit ihrer wundervollen englischen Mischung von Noblesse
und Elastizität, von natürlicher Rasse und modischer Grazie, und wenn er die
frohen und gesunden Kinder dieser Kreise malt. Die Frau als Mutter — das

war kein Thema für die französische Rokokomalerei. Aber in England erscheinen die Ladies und Herzoginnen am liebsten in der Freude ihres Mutterglücks, ihre Babies umarmend und liebkosend. Auch die anderen unentbehrlichen Genossen des englischen Hausstandes: die kleinen und großen Luxushunde, dürfen nicht fehlen. Oder die Kinder erscheinen allein, und Zartheit und Schmelz behutsamster Töne helfen, ihre unschuldige Schönheit wiederzugeben. Zu den berühmtesten dieser Frauen- und Kinderbilder von Reynolds gehören das Porträt der schönen und galanten Nelly O'Brien in der Wallace Collection, die Schauspielerin Sarah Siddons als dramatische Muse in Grosvenor House, das kleine Mädchen der Londoner Nationalgalerie, das der Künstler als Personifikation des „Alters der Unschuld“ bezeichnete, die süße kleine Prinzessin Sophie Mathilde von Gloucester in Windsor, die auf der Erde mit ihren Hündchen spielt, der stämmige Master Crewe, der als ein kleiner Heinrich VIII. breitbeinig vor uns steht, und besonders das reizende Bild der Herzogin von Devonshire mit ihrem Töchterchen. Es ist eine völlig andere Welt als die der französischen Maler, die hier auftaucht. Diese Menschen haben nicht den Geist und die Freiheit der Haltung, wie sie die Luft von Paris hervorbrachte. Sie haben mehr Konvention in den Gliedern und im Blick der Augen, aber auch diese Würde hat ihre Anmut, und wenn sie mehr in der freien Luft der Gärten und weiten Parks zu Hause scheinen als im Salon, so haben sie den Kontakt mit der Natur schon gefunden, den man in Frankreich so kokett und spielerisch suchte. Es lebt in ihnen nicht nur der Stolz eines freien Lebens, sondern auch eine gesunde Sicherheit: dies ist, man spürt es, keine entartete Gesellschaft, die sich selbst durch eine immer erneute Zuspitzung ihrer exklusiven Lebenskultur verwöhnt, und deren Todesurteil schon geschrieben ist, während sie lächelnd dahinhüpft. Freilich, auch keine Gesellschaft, wir fühlen es ebenso, der die geistige und künstlerische Verklärung des Daseins Bedürfnis ist. Sie gibt sich darum immer mehr mit einer bequemen, schließlich süßlichen Gefälligkeit zufrieden, die das Unglück der englischen Kunst werden sollte. Reynolds selbst ist ihr noch nicht unterworfen. Seine Zeichnung ist zu streng geschult, sein Farbenwissen zu gründlich nach großen Vorbildern geübt. Trotzdem wird auch bei ihm nicht selten die Schminke eines künstlichen und äußerlichen Arrangements sichtbar.

Am selbständigsten wuchs über diese englische Konvention Thomas Gainsborough hinaus, Reynolds' Zeitgenosse, Nebenmann und Rivale. Kein würdiger Akademiker, sondern ein freier, unbefangener Mensch, der seine genialen Anlagen abseits von der Regel entwickelte. Reynolds predigte streng, ja unduldsam, bestimmte Lehren. Das warme goldige Licht, das tiefe Rot, Blau und Braun der Venezianer, das Helldunkel Rembrandts setzte er als Vorbilder ein, die nicht umgangen werden dürften. Es gilt ihm als verbindlich, daß das Bild mindestens zu dreiviertel aus warmen Tönen zu bestehen hat. Gainsborough geht in seiner Behandlung der Farben und der Lichtphänomene über so engherzige Vorschriften weit hinaus. Sein berühmter „Blue boy“, das Bildnis des

jungen Master Butall im blauseidenen van Dyck-Kostüm, das nunmehr aus der Grosvenor Gallery des Herzogs von Westminster nach Amerika gewandert ist, entstand vermutlich als ein ausdrücklicher Protest gegen Reynolds' Farbentheorien. Gegenüber dem Verlangen, den Grundakkord der warmen Töne (rot, braun, goldiges Gelb) als unantastbares Gesetz anzunehmen, zeigte Gainsborough, was schon Velazquez erprobt hatte: daß man auch die kühlen Farben (blau, hellgelb, grau, hellgrün) zur Herrschaft über ein Gemälde zulassen dürfe. Der „Blaue Knabe“ sollte das schlagend beweisen. In solchen malerischen Harmonisierungen von hoher Zartheit und Delikatesse ruht ein Hauptwert seiner persönlichen Art. Ihm sind seine Modelle vor allem farbige Erscheinungen, die er zu ergründen strebt. Auch er hat die Schauspielerin Sarah Siddons gemalt, aber nicht als Muse der Tragödie, wie Reynolds, sondern als eine schöne Frau der großen Welt, die in eleganter Toilette, von blauer Schärpe umwunden, lässig dasitzt. In dieser Frische und Unbekümmertheit, mit der Gainsborough an seine Aufgaben herantrat, hat er nicht die unbedingte Reife des Nebenbuhlers erreicht, dessen Lebenswerk Schwankungen kaum kannte. Auch nicht die Schärfe der psychologischen Charakteristik. Doch als Mann der Farbe hat er ihn übertroffen. Auch ihm saßen die Träger aller berühmten Namen von London. Auch er hat Sterne, Garrick, Burke gemalt. Es ist reizvoll, die Parallelen zu ziehen. Eins aber ist bezeichnend: Gainsborough schenkt seine besondere Liebe den Musikern, deren Kunst und Wesensart Reynolds fremd blieb, und er selbst ist ein leidenschaftlicher Bekenner der Musik gewesen. Das klingt aus seinen Landschaften. (Abb. 520—523, Taf. XLV, XLVI).

Es ist eine bekannte Anekdote, wie einst der Kreis der Londoner Großen Gainsborough feierte, und wie zwei Trinksprüche auf ihn ausgebracht wurden. Reynolds erhob sich und rief: Es lebe Gainsborough, der größte Landschaftler Und Richard Wilson, der bedeutende Landschaftsmaler, der ein wenig ältere Zeitgenosse der berühmteren Kollegen, sagte: Es lebe Gainsborough, der größte Porträtmaler. Wer die Geschichte hört, wird lächelnd feststellen, daß jeder der beiden teuren Freunde auf dem Gebiet, das nicht sein eignes war, Gainsborough feierte. Doch es bleibt daneben die Tatsache, daß ihm zwei Reiche gehörten. Die englische Landschaftskunst geht wie Porträt und Genre aus den fertigen Rezepten hervor, die man aus anderen Ländern bezog. Wilson wurde nicht zu Unrecht der englische Claude Lorrain genannt (Abb. 524, 525). Er übernahm von dem Franzosen die feierliche Stilisierung, die sich mit schwermütig-heroischer Stimmung verband. Immerhin ging er dem großen Vorbild mit so ursprünglicher Begabung und so starker Empfindung nach, daß ihm in dieser Kunst aus zweiter Hand niemand gleichkam. Und er trug in seiner Auffassung von Fernblicken, Baumgruppen, Wiesengelände doch ein englisches Element, in der sentimental Staffierung mit antiken Ruinen und Statuen einen neuen Zug aus der Geistesverfassung des 18. Jahrhunderts heran. Gainsborough modernisierte weiter. Bei ihm ist Claude Lorrain verschwunden. Er zeigt sich gerade in der Landschaft als der Poet, der seiner Eingebung folgt. Anregungen, die von

Frankreich herüberkamen, verschmähte er hier so wenig wie als Porträtist. Doch er wurde mit seiner duftigen Farbengebung, mit der träumerischen Verwobenheit der grünlichen, bräunlichen, bläulichen, grauen Gobelintöne der eigentliche Entdecker der spezifisch englischen Nuance in der Natur seiner Heimat. Von ihm geht später die Linie zu Constable, der so unermeßlichen Einfluß auf die europäische Fortbewegung gewinnen sollte. Allerdings „später“; denn es war erst noch ein Umweg nötig, um zu diesem Vorbereiter von Fontainebleau zu gelangen. Auch Gainsborough der Landschaftsmaler ist noch durchaus ein Stück Rokoko. Seine Naturanschauung, die schon auf intime Stimmungen zu achten beginnt, ist auf der anderen Seite noch innerlich verbunden mit der Poesie Watteaus, nur eben mit dem Unterschied, daß die Landschaft ihm nicht nur dekorativer Hintergrund, liebliche Kulisse ist, sondern bereits eigne Geltung in Anspruch nimmt.

Einen Schritt weiter, über Gainsborough hinaus, tat die Landschaftskunst der nächsten Generation, die sich von den Franzosen wiederum den Niederländern zuwandte (Abb. 526). Ein toniges Braun beherrscht ihre Bilder, die gleichwohl von einem neuen Empfinden für die heimatlichen Ebenen, Fluß- und Parkreviere Zeugnis ablegen. John Crome, der Meister von Norwich, von Zeitgenossen und Späteren vertraulich „Old Crome“ genannt, wurde als der rechte Nachfolger Hobbemas und Ruysdaels gepriesen (vgl. Bd. XV). Der Realismus seiner Naturbeobachtung und das tiefe Verständnis für den Reiz des Einfachen, dessen stumme Seele man um so unmittelbarer beschwören kann, wenn jede topographisch-touristische Nebenabsicht ausgeschlossen ist, machen ihn bereits zu einem Vorläufer des „Paysage intime“. Crome steht ganz für sich. Vom hauptstädtischen Mittelpunkt des englischen Kunstlebens hundert Meilen entfernt, verdankt er, abgesehen von den holländischen Bildern, die er als Zeichenlehrer in den Schlössern der Grafschaft Norfolk sah, alles seinen offenen Sinnen und seiner Andacht vor der Natur. In seiner Lust, die Luft zu malen, macht er neue Wege frei. Die rauschenden Bäume seiner Bilder lassen fast schon an Théodore Rousseau denken. Er war es, der später in seiner Vaterstadt die Free Norwich School begründete, jenen gänzlich unakademischen Künstlerverband, der lange Jahre hohes Ansehen genoß und weithin wirkte.

Auch als Tiermaler setzten die Engländer die Tradition des 17. Jahrhunderts fort. Hier brachte es die britische Malerei zuerst zur hohen Könnerschaft im modernen Sinne; was einst Potter und Snyders angebahnt hatten, ward wieder aufgenommen und aus neuer Anschauung belebt. Vor allem aus englischer Anschauung. Denn England ist das Land der Jagden, des Sports, der Pferderennen. Mit beträchtlicher malerischer Kraft ging hier George Morland voran (Abb. 542, 543). Ein duftiger silbriger Ton ruht über seinen Stallbildern, seinen Hundeporraits, wie über seinen genrehaft-figürlichen Szenen. Rokoko klingt nach, doch die realistische Grundstimmung gibt den Arbeiten ihre Besonderheit.

Im Porträt fanden Gainsborough wie Reynolds einen nicht zu unterschätzenden Konkurrenten in George Romney (Abb. 528, 529, Taf. XLVII). Die

Tradition des englischen Frauenporträts, die sich als so haltbar erwies, geht nicht zuletzt auf Elemente in der Kunst dieses Meisters zurück. Er fand für die Eleganz vornehmer und liebenswürdiger Erscheinungen Ausdrucksformen, die die Bedenklichkeiten des Konventionellen immer noch im letzten Augenblick zu umgehen wußten. Romney ist der Porträtist der Lady Hamilton, der großen Hetäre, die ihm zu zahlreichen Werken ihre Schönheit lieh, auch zu allegorischen Umschreibungen. Das Gemälde der galanten Lady als Bacchantin in der National Gallery läßt in seiner an Greuze erinnernden Haltung des verführerischen Kopfes erkennen, daß der englische Künstler die Franzosen mit Vorteil studiert hat. Die Kultur des englischen Lebens, die in Romneys Bildnisse strömt, drückt auch den scharf modellierten, durch individuelle Charakteristik ausgezeichneten Porträts des Schotten Henry Raeburn und den Frauenbildern von John Hoppner ihren Stempel auf (Abb. 532—537). Vieles ist hier überall Schema. Diese ganze Kunst ist durchaus eine Angelegenheit des von festen Grenzen umschriebenen gesellschaftlichen Getriebes der Londoner Oberschicht. Aber in ihren glücklichen Stunden wuchsen die Künstler doch über ihre eignen gefälligen Rezepte, denen sie ihre Rieseneinnahmen dankten, weit hinaus. Der rechte Nachfolger Sir Joshuas wurde Thomas Lawrence, im Glanz der Laufbahn und des äußeren Lebens wie in den Erfolgen bei der englischen, ja der europäischen Gesellschaft seiner Zeit, die sich vor seiner Staffelei drängte, und deren schöne und stolze, gelehrte und mächtige Frauen und Männer er in einer unübersehbaren Reihe von Bildern auf die Nachwelt brachte. Lawrence hat nicht mehr die Kraft der Menschendarstellung, die den älteren Meistern eigen war, die übergroße Zahl der Aufträge mußte schließlich auf die Qualität drücken, aber der Geschmack seiner farbigen Anordnungen erlebte glückliche Ausnahmestunden. Das berühmte Bildnis der Elisabeth Farren in der Sammlung Pierpont Morgan beweist es (Abb. 540, 541, Taf. XLIX).

Das Porträt ist es auch, das den wenigen englischen Vertretern der „großen Malerei“ im kontinentalen Sinne die Verbindung mit der lebendigen Kunst ihres Vaterlandes sichert. Schon bei Reynolds erscheinen die spärlichen Versuche „geschichtlicher“ Kompositionen als Arbeiten, die seinem Wesen fremd sind. Die englische Anschauung ist durchaus auf das Leben gerichtet. Die Wertschätzung des Realen und Nützlichen spielt ihre Rolle auch hier. Die Neigung zu moralisieren, aufzuklären, die bei Hogarth maßgeblich war, stirbt nicht aus. Das alles sind Züge, die mit dem akademischen Wesen und den aufsteigenden klassizistischen Tendenzen des Festlandes nicht viel anzufangen wußten. Auch Benjamin West, der in Amerika geboren, in Indianernähe aufgewachsen war und sich gern damit interessant machte, daß er in Europa den Wilden spielte, versuchte es mit solchen Vorwürfen. Aber seine kalten Kompositionen von Agrippina, Regulus, Orest und Pylades oder von antikisierend aufgefaßten religiösen Szenen verblassen völlig vor seinen Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte, wie dem bedeutendsten dieser Bilder, das den „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebec im Jahre 1759“ (Abb. 545),

schilderte. Eindrucksvoller noch als West, der 1792 der Nachfolger Reynolds' als Präsident der Akademie wurde, und in der Farbe stärker war sein amerikanischer Landsmann John Singleton Copley, der die „Tödliche Erkrankung des Grafen Chatham während der Parlamentssitzung“ (Abb. 544), die Verteidigung von Gibraltar durch Lord Heathfield und ähnliche Szenen als ein echter Maler verewigte. Das Rot seiner Uniformen und Kostüme namentlich hat prächtigen Klang. Noch weiter fort von der großen Linie der englischen Kunst führten die jüngeren Geschichtsmaler. So James Barry, der sechs „heroische“ Kolossalgemälde zur „Geschichte der menschlichen Kultur“ in der Society of Arts fertigstellte. So der Shakespalemaler James Northcote, dessen Biographien von Tizian und von seinem Lehrer Reynolds uns heute interessanter sind als seine Gemälde. Oder John Opie, der als Porträtist heute noch einen Platz in der zweiten Reihe einnimmt (Abb. 538, 539), während er als Historienmaler vergessen ist. Auf die Venezianer griff Thomas Stothard zurück, der gegen Ende des Jahrhunderts Gruppen griechischer Götter, Nymphen, Satyrn, Amoretten und wiederum Figuren der Shakespewelt oder biblische Gestalten mit Farben von blühendem Goldschimmer, doch auch schon mit einer gewissen Süßlichkeit des Ausdrucks auf die Leinwand brachte. Einen Platz für sich nimmt der anglierte Schweizer Heinrich Füßli ein. Er war in Rom von Winckelmann und Mengs beeinflußt worden, doch seine Porträts und Szenen aus der englischen Gesellschaft haben in ihren bräunlichen Tönen und ihrer Schmiegsamkeit einen eignen Klang. Origineller noch als in diesen Gemälden, die als Schilderungen englischer Menschen zur Zeit des Directoire kulturhistorische Bedeutung haben, ist Füßli in den phantastischen Kompositionen, die den Poesien Miltons und Shakespeares gelten. Die Elfen- und Geisterwelt des Sommernachtstraums hat kein Maler mit so eigentümlicher Kraft märchenhafter Erfindung bildlich ausgedrückt (vgl. Bd. XIV, Abb. 480).

Die wachsende Sicherheit des Realismus in der englischen Malerei wird begleitet und gestützt durch die Zeichner, die zuerst das Leben der Gegenwart mit völliger Unbefangenheit, zugleich mit derbem Witz aufzufangen suchten. Von der Hauptstadt des ersten freien Landes der alten Welt ist die moderne Karikatur ausgegangen. Hogarth hatte hier die Bahn freigemacht. Auf seinen Schultern erhoben sich vor allem James Gillray, der scharfe politische Spötter des ausklingenden Rokoko, und Thomas Rowlandson, der die Gesellschaft und das Volksleben seiner Zeit, vom Londoner Hof bis zu den Branntweinkneipen und Elendsgassen des Eastend in übermütig-grausamen Verzerrungen, mit beißender, oft anklägerisch-sozialer Satire umschrieb (Taf. XLIII). Was die beiden begonnen, wirkte weit ins 19. Jahrhundert hinein.

Zu bedeutender Leistung stieg schließlich die englische Graphik auf. Namentlich die Schabkunst, diese malerische Flächentechnik des Bildrucks von der Kupferplatte, hat im Inselreich ihre höchste Blüte erlebt. Auch diese großartige Erweiterung des Stichverfahrens geht bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurück, da dem hessischen Obrist-Wachtmeister Ludwig von Siegen

das erste geschabte Blatt gelang (1643). Von ihm übernahm Prinz Ruprecht von der Pfalz, ein Dilettant wie der alte Soldat von Siegen, die geistreiche Erfindung dieses gleichsam negativen Radierverfahrens — wobei aus aufgerauhter und geschwärzter Platte durch einen Schaber die hellen Stellen herausgearbeitet werden — und brachte sie nach England. Hier wurde sie zuerst hauptsächlich von niederländischen Künstlern geübt. Doch wie bei der Malerei melden sich neben ihnen bald in steigender Zahl einheimische Graphiker zu Worte. Um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind die Engländer dann vollends Herren der Situation und entwickeln in der Schabkunst- oder Mezzotinto-Manier eine unvergleichliche, nie wieder erreichte Meisterschaft.

Der praktische Zweck dieser Kunstübung ist die Reproduktion von Gemälden. Man hat durch die Verfeinerungen der neuen Technik vordem unbekannte Mittel zur Verfügung, die weichen, zarten Übergänge der Farben mit schönster Einfühlung in Schwarzweiß auszudrücken, das eigentlich Malerische in den Bilddruck hinüberzuretten. Mit leidenschaftlichem Eifer werden diese Vorteile ausgenutzt. Teils reproduziert man Gemälde der Renaissance, teils folgt man den zeitgenössischen Meistern. Was die Schabkünstler für die Verbreitung und Beliebtheit der Werke von Hogarth, Reynolds und Gainsborough, von Romney, Raeburn, Hoppner und Morland getan haben, ist nicht zu ermessen. Die Nachbildungen, obschon verkleinert, kommen dem Reiz der Originale unmittelbar nahe und wahren sich dabei den Wert selbständiger Kunstschöpfungen. Ja, man darf sagen, daß sie in der Wirkung ihre Vorlagen nicht selten übertreffen, da die schwarzweiße Abstraktion Elemente des Süßlichen und Weichlichen im Farbenvortrag des Bildes mildert oder vergessen läßt.

Unter der großen Zahl der Künstler, die an dieser glorreichen Entfaltung der englischen Graphik beteiligt sind, stehen John Raphael Smith, der auch als Maler, zumal als Miniaturist Tüchtiges arbeitete, und James Watson, ein Muster technischer Finesse und Exaktheit, der besonders schöne Blätter nach Reynolds stach, an der Spitze (Taf. XLVIII). Richard Earlom wandte sich mit Vorliebe Werken der Renaissance zu. Eine lange Reihe vorzüglicher Meister schließt sich an: Henry Hudson, Valentine Green, James Mc. Ardell, Dickinson, Doughty, Humphrys, Spilsbury — die Liste ist damit keineswegs erschöpft.

Auch die „Punktiertechnik“ hat in England ihre Blüte erfahren. Es war ein Italiener, Francesco Bartolozzi aus Florenz, der diese aus der älteren Crayonmanier entwickelte Art in London besonders eifrig pflegte. Das Verfahren wirkt nicht so malerisch-warm wie die Schabkunst, sondern bei gefälliger Weichheit ein wenig kühler. Es ist darum ganz richtig, wenn es besonders gern zur Reproduktion von Gemälden des aufsteigenden Klassizismus angewendet wurde, etwa von Werken der Angelika Kauffmann. Unter den Nebenmännern des Führers Bartolozzi stehen Thomas Burke, überaus erfolgreich, und William Wynne Ryland in erster Reihe. Auch eine Frau gesellt sich hinzu: Caroline Watson, die Tochter von James Watson, der uns eben begegnete.

Nur kurz war die Lebensdauer des Rokoko. Aber niemand wird ihm nachsagen können, daß es seine knapp bemessene Herrschaft nicht nach Kräften ausgenutzt hätte. Von dem Kultur- und Kunstmittelpunkt Paris ziehen sich seine Wirkungen und Ausstrahlungen nicht nur über das benachbarte Deutschland, Oberitalien und England, sondern bis tief in den europäischen Norden und Osten, wo namentlich das polnische Land, überdies durch die Personalunion der Herrscher mit Sachsen verbunden, und der Zarenhof, der Anschluß an die westliche Gesittung suchte, empfängliche Aufnahmegebiete waren. Wo immer fürstliche Macht sich zu festigen und zu dokumentieren suchte, ahmte man das bewunderte Vorbild des französischen Königtums nach, beugte man sich in den Fragen des Geschmacks und der Repräsentation dem einschmeichelnden Diktat von Paris. Oft ging man dabei bis zur sklavischen Kopie und holte sich, um ganz sicher zu gehen, am liebsten gleich französische Künstler zu Hilfe. Zu schöpferischen Neubildungen konnte es dabei nicht eigentlich kommen. Das bildnerische Vorstellungsvermögen der Peripherieländer des Kontinents, seit Jahrhunderten gewöhnt, entscheidende neue Anregungen vom Auslande zu übernehmen, bot kaum Widerstand, wollte ihn auch gar nicht bieten und ordnete sich willig den in Frankreich geprägten Formgedanken, der von dort bestimmten Mode unter.

Mit stärkerer Selbständigkeit verhielt sich Spanien gegenüber den Wandlungen des Zeitstils. Die Berührung mit der Kunstwelt des Orients, die eine merkwürdige und märchenhafte Geschichte mit sich geführt hatte, brachte dem Lande eine Phantasiearbeit von durchaus eigner und reicher Struktur. Die Abgeschlossenheit durch den Wall der Pyrenäen trug dazu bei, sie in ihrem Sonderleben zu befestigen. Die Schmuck- und Prunkfreude des Barock, die von Italien herüberkam, fühlte sich von der spanischen Zierkunst, die durch die gedrängte Ornamentik der maurischen Kunst genährt und in eine eigentümliche Sonderrichtung getrieben war, verwandtschaftlich angezogen. Dadurch entwickelte sich im 18. Jahrhundert eine Schwelgerei in malerisch-plastisch bewegten Formen der Architektur, in allen Künsten einer erfindungsreichen, überladenen Ausschmückung, in flimmernder Buntheit und verschwenderischer Dekoration, die alles, was anderswo gewagt wurde, hinter sich ließ.

Die von heiterem Leben glühende, ekstatisch zur Himmelsglorie aufstrebende Ausstattung der Kirchen in Süddeutschland erscheint wie bescheidener Zierrat gegenüber dem verzückten Rausch, der spanische Andachtsstätten der Zeit in

Zauberei und Traumvision umdichtet. Die Bauart, die von José Churriguerra aus Salamanca (1650—1723) ausgeht und in der Kunstgeschichte unter dem Namen des „Churriguerrismus“ fortlebt, bedeutet die höchste Steigerung dieser nationalen Kunstübung (vgl. Bd. XI, 435, 446). Sie hat, wenn man die Einzelformen ihres dekorativen Systems ins Auge faßt, mit dem französischen Rokoko nichts zu tun, doch sie bildet eine national-spanische Parallele dazu. Neue Kunstgedanken, die in der Linie einer logischen und organischen Entwicklung liegen und von starken Talenten ihre Prägung erhalten haben, sausen Bazillen gleich unsichtbar durch die Luft, überflogen auch hochgetürmte Gebirge und bringen überallhin die Keime einer nachhaltigen Infektion. Ohne im geringsten den Pariser Rokokostil nachahmen zu wollen, ohne sich auch nur der geschehenen Ansteckung bewußt zu sein, folgte der Churriguerrismus dem Gebot der Zeit. An Altären, über Säulen, um Portale klettern nun flächig gehaltene oder plastisch dick aufgetragene Ornamente in so hemmungslosem Gesprudel empor, daß sie die architektonische Form völlig überspinnen und durch ihr quellendes Gedränge das Auge des Beschauers überhaupt nicht mehr zur Ruhe kommen lassen. Unter den sich windenden Schnecken, dicht verflochtenen Girlanden, bauschigen Gehängen, in flitternde Spitzen aufgebrochenen Schnörkeln fehlt es auch nicht an Gitter- und Muschelwerk, womit die Beziehungen zum Rokoko sogar unmittelbar hergestellt werden. Churriguerra selbst tat zu diesen Extravaganzen nur den ersten Schritt. Sein Rathausbau in Salamanca, sein berühmter Entwurf für den Katafalk der Königin Maria Luisa, seine Altarwerke, wobei barocke Elemente sich noch mit gotischen wunderlich durchdringen, geben erst den Auftakt zu den kühnen, jeder Fessel spottenden Arbeiten seiner Nachfolger. Architekten und Plastiker verbünden sich dabei. So in der Sakristei der Kartause zu Granada, die Francisco Manuel Vazquez gemeinsam mit dem Bildhauer Luis de Arvalo zu einem Innenraum gestaltet, dessen verwirrende Phantastik — bei gleichwohl klug beherrschender Geschlossenheit der Gesamtanlage — ohne Beispiel dasteht (vgl. Bd. XI, 443). An der „Trasparente“ der Kathedrale von Toledo, einem Aufbau hinter dem Hochaltar, dessen Verschwendung in Formen und kostbaren Materialien im ganzen Lande bestaunt wurde, hat der Bildhauer, Architekt und Maler Narciso Tomé den Hauptanteil (vgl. Bd. XI, 449). Mitunter mischt sich, um das wilde, fast schmerzliche Überquellen der Zierformen noch zu erhöhen, sogar Exotisches ein; den seefahrenden, kolonienbeherrschenden Spaniern erschienen die fremdartigen Bauwerke in Mexiko, Peru oder Indien als brauchbare Fundgrube, um sensationelle Überraschungen als neue Reize für das Auge anzubringen. Man merkt solches Spiel an der Kartause zu Granada oder etwa an dem Portal des Palastes San Telmo in Sevilla (vgl. Bd. XI, 439). Diese Portalbauten nehmen wieder eine besondere Stellung ein. Die Wirkung ihres überstopften Schmuckes ist um so toller, als sie oft kontrastreich aus absichtlich ruhig gehaltenen Mauerflächen herauspringen. So an dem oft als Musterbeispiel genannten Tor vom Hause des Marqués de Dos Aguas in Valencia, oder an dem des

Hospicio⁴ Provinzial zu Madrid, dessen Schöpfer Pedro Ribera sich dem eigentlichen Rokoko auf spanische Weise erheblich nähert (vgl. Bd. XI, Abb. 440—442).

Man mag diesen Schöpfungen mitunter kritisch gegenüberstehen — unzweifelhaft ist ihre spanische, auf dem Volksgefühl ruhende Echtheit. Gleichwohl setzte rasch eine Gegenströmung ein, um sie im Sinne des aufsteigenden Klassizismus zu überwinden. Das Volksmäßige wird überall von den Tendenzen der Fürstenhöfe, die sich dem allgemeinen europäischen Schema einordnen wollen, und von denen der ebenso internationalen Gelehrsamkeit, die plötzlich an Macht gewann, sonderbar zurückgedrängt. In Spanien hatte man zu diesem Zweck seit längerer Zeit gern italienische Baumeister berufen. Schon Carlo Fontana, der Bernini-Schüler, war entboten worden, um den Entwurf für die Kirche des Jesuitenkollegs zu Loyola herzustellen. Nun wandte man sich an Filippo Juvara, den Sizilianer, der in Turin so glänzende Proben seines Könnens gegeben hatte. Er kam über Lissabon — dort hatte er u. a. den Ayudapalast gebaut — 1734 nach Madrid, wo das neue Königsschloß unter Juvaras Händen beruhigte Formen annahm. Der auf die Lehren Vitruvs und namentlich auf Palladio zurückgehende italienische Frühklassizismus wurde allerdings für die Spanier selbst, die nunmehr in die neuen Bahnen einbogen, weniger maßgebend als das nationale Vorbild des Juan de Herrera, der bereits am Ende des 16. Jahrhunderts eifrig auf das Vorbild der Antike hingewiesen hatte. Aus solchem Geist vollzog sich jetzt der Übergang zum Klassizismus, wie ihn Vicente Acero in der Kathedrale von Cadiz, namentlich in dem großartigen Innenraum, zum Ausdruck brachte, und wie ihn, vor allem einflußreich, Ventura Rodriguez predigte, der erste Architekturprofessor an der 1752 gegründeten Akademie zu Madrid. Die Markuskirche von Rodriguez ist noch von barocken Raumvorstellungen bestimmt, doch sein Bau der Encarnación-Kirche kennzeichnet die Wendung. Mit den ionischen Säulenhallen des Prado-Museums von Juan de Villanueva (vollendet 1785) ist der neue römisch-herrereske Klassizismus der spanischen Architektur endgültig auf den Thron gesetzt (vgl. Bd. XIV, Taf. II).

Es ist schon gesagt, wie ausgiebig der Churriguerrismus die Mitwirkung der Plastik in Anspruch nahm. Eine Baukunst von so ausgesprochener Tendenz zu schmückenden Gebilden und lebhaftem Wechselspiel von Licht und Schatten mußte die Bildhauer mit sich reißen. Es war ein ungeheurer Bedarf an dekorativen Hilfsarbeiten zu decken. Daneben erhält sich als Kunstübung von nationalem Charakter die Holzbildnerei, die schon seit Jahrhunderten in Blüte stand. Was von jeher ihren Charakter und ihren großen Ruf bestimmt hatte, wird noch immer mit außerordentlicher handwerklicher Gewandtheit weitergeführt: der eindringliche Realismus namentlich religiöser Figuren, abgezehrter Asketenköpfe, ergreifender Märtyrergestalten, inbrünstiger Bewegungen, technisch-routiniert behandelter Gewänder und Mönchskutten (Abb. 425). Lebhaftes Bemalung erhöht dabei die erstaunliche Wirklichkeitsillusion. Im 18. Jahrhundert

ist es Murcia im Süden des Landes, wo die früher namentlich von der andalusischen Schule gepflegten Überlieferungen Aufnahme finden. Der Hauptmeister ist hier Francisco Zarcillo y Alcaraz, der in scharf und mit feiner Empfindung geschnitzten Einzelfiguren, in kunstvoll aufgebauten Passionsgruppen einem von innen beseelten Naturalismus dient (Abb. 550, 551). Doch auch in diesem Revier muß das eingesessene Spanische allmählich den allgemein-akademischen Anschauungen weichen, die mit ihren nivellierenden Wirkungen an keiner Landesgrenze haltmachen. „Der farblose Stein verdrängt das bemalte Holz“, wie Woermann es formuliert. Bei der bildnerischen Ausschmückung der neuen Paläste, die schon nach dem Antikenideal ausblicken, ist in erster Linie Felipe de Castro bildnerisch beteiligt, der sich noch von den Formgedanken der Renaissance leiten läßt. Aber Francisco Gutierrez, der ihn ablöst, hatte sich bereits zu Rom im Dunstkreise des Raffael Mengs bewegt, und der noch jüngere Manuel Alvarez wird schon „der Grieche“ genannt — in ganz anderem Sinne als der Maler, der einst diesen Titel trug.

*

Die spanische Malerei war nach dem gewaltigen Aufschwung des 17. Jahrhunderts in den Schatten zurückgetreten. Ausländer sind es, die am Hofe zu Madrid und dadurch auf der Pyrenäenhalbinsel überhaupt die entscheidende Rolle spielen. Vor allem Italiener, in geringerem Ausmaß Franzosen. Auch als man in der Hauptstadt das neue Residenzschloß ausschmücken will, glaubt man nichts Besseres tun zu können, als Hilfe vom Ausland herbeizurufen. Unmittelbar hintereinander holt man zwei führende Persönlichkeiten der beiden Strömungen, die sich den Rang streitig machen: der festlich bewegten Malerei, die vom Spätbarock ins Rokoko mündete, und der neuerwachten klassizistischen Kunst, nach Madrid. In einer etwas verschobenen Reihenfolge, denn 1761 traf Raffael Mengs, 1762 Tiepolo ein. So glänzend sich der Venezianer in seinen Fresken zeigte, so blaß und blutleer heute die Deckengemälde des Deutsch-Römers dagegen erscheinen — der Sieg gehörte damals doch, der einsetzenden Modeströmung entsprechend, Raffael Mengs. Eine große Zahl der spanischen Maler, die nun hervortreten, zu den Aufgaben des Hofes und der Kirche herangezogen werden, steht unmittelbar oder mittelbar unter seinem Einfluß. Von ihm berührt wurden die Brüder Gonzalez Velazquez, Luis, Alexandro und Antonio, die als Maler und Theatermeister, zum Teil auch als Architekten eine vielseitige Tätigkeit entfalteten. Alexandro führte im Madrider Schloß eine Decke nach Mengs' Entwurf aus. Antonio Gonzalez' Schüler ist Francisco Bayeu y Subias aus Saragossa, der in römischer Studienzeit Mengs nahegetreten und ihm dann nach Madrid gefolgt war.

Auch die Künstler, die zu Ruhm und Ansehen gelangen, schwanken zwischen akademischem Eklektizismus und Virtuosität. So José Camaron y Boronat, der Maler religiöser Szenen. So Luis Paret y Alcázar, der Genrestücke und

Schäferbildchen im französischen Stil fertigte (Abb. 553). So José Luzan Martinez, der wiederum aus Saragossa kam und Hofmaler in Madrid wurde. So Luis Menendez, der, freilich mit ansehnlicherer Begabung, farbig reizvolle Stillleben schuf, die von fern an Chardin denken lassen (Abb. 552). Auch Mariano Maella, aus Valencia gebürtig, der als Direktor der Akademie zu Madrid Bayeus Nachfolger wurde und zu den gefeierten Einheimischen gehörte, brachte mit seinen Fresken und Altarbildern kein neues Element in die spanische Kunst. Sein erheblich jüngerer Schüler Vincente Lopez, wie Maella aus Valencia stammend, der die solide alte Porträttradition ins 19. Jahrhundert fortführte, gehört schon zu dem Kreise des Meisters, der nun noch einmal den Ruhm der spanischen Malerei zur Höhe führen sollte: des Schwagers und Schülers von Bayeu, der den großen Namen Francisco Goya trug. (Abb. 554—570, Taf. L—LII.)

Wer erklärt die Erscheinung dieses Genies, das wie aus der Pistole geschossen plötzlich hervortritt, von den originellsten und unbändigsten Visionen erfüllt, nur durch ganz dünne und bald zerrissene Fäden mit dem verbunden, was vor ihm und neben ihm sich in der Sprache der gleichen Kunst äußerte? Das alle Brücken hinter sich abbrach und auf eigne Faust, von niemand begleitet, zu völlig neuen Zielen vorstieß?

Die ungeheure Umwälzung, die am Ende des 18. Jahrhunderts das geistige und politische Leben Europas in seinen Grundfesten erschütterte, wird in den Ländern, die den stärksten Anteil daran haben, von Schrifttum und Dichtung weithin sichtbar angekündigt, vorbereitet und, als das Gewitter losbricht, gespiegelt. Aber wo blieben, in Frankreich wie in Deutschland, die bildenden Künstler, in deren Werken wir einen Widerklang der machtvollen Bewegung finden? Wir suchen sie vergebens. Eher noch melden sich einige Engländer zum Wort, die gewisse Zusammenhänge mit den allgemeinen Zeitereignissen bekunden. Doch diese englischen Zeichner, Stecher, Karikaturisten, an ihrer Spitze der alte Hogarth, sind doch mehr behagliche bürgerliche Moralisten als stürmende Revolutionäre. Leicht erklärlich; denn England, das seine Revolution schon hinter sich und seitdem eine neue, freie bürgerliche Welt aufgebaut hatte, war an dem geistigen Umsturz des 18. Jahrhunderts nur mittelbar beteiligt. Aber nun stieg doch einer auf den Plan, um als Maler zu verkünden, was die Dichter, Kritiker, Essaisten, Moralphilosophen jenseits der Pyrenäen ausgesprochen hatten. Es wird ein ewiges Rätsel bleiben, wie es kommen konnte, daß dieser Stürmer und Dränger der Malerei in dem europäischen Lande der strengsten mittelalterlichen Überlieferungen, daß er auf spanischem Boden geboren wurde.

In Goya treffen sich alle Züge des modernen Wesens jener Epoche. Er trägt die Gegensätze der Zeit in sich. Er verbindet den unmittelbaren Niederschlag der geistigen Strömungen, die um ihn her brausen, mit der genialen Witterung neuer Aufgaben, Vorstellungen und Vortragsmöglichkeiten in der Malerei, die im ganzen Umfange eigentlich erst von der Kunst des 19. Jahrhunderts

begriffen wurden — in das der Spanier noch um einige Jahrzehnte hineinragte. Wohl kann man feststellen, daß er als Maler ein später Enkel des Velazquez ist, daß er von dem älteren Meister die wunderbare Art übernommen hat, menschliche Erscheinungen aus der umgebenden Luft auftauchen zu lassen, mit kühlen Farben und tonigen Übergängen, die die Lokalfächen zur Einheit zwingen, aus jedem Bilde eine malerische Dichtung zu machen. Aber Goya ist über ein Jahrhundert jünger als Velazquez, und wir spüren die Nerven einer neuen Welt. In der großen spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts herrschte der strenge Glaube, das mit Fanatismus festgehaltene Dogma, die unerbittliche Etikette — bei Goya ist alles radikale Skepsis, peitschender Hohn auf diese versunkenen Götter. Aus seinen Bildern und Radierungen spricht, schmerzlich oder sarkastisch, mit wuchtiger anklägerischer Gebärde oder mit phantastischer Bizarrerie, der Zweifel an diesem ganzen Prunkgebäude der offiziellen spanischen Herrlichkeit. Auch Goya hat religiöse Bilder gemalt, aber sie wissen nichts von religiöser Inbrunst. Geistliche und Mönche werden von ihm grausam verspottet, dem Gelächter preisgegeben. In seinem langen Leben, das von 1746 bis 1828 reicht — also fast genau mit der Lebenszeit Goethes übereinstimmt —, hat er nicht aufgehört, die Fackel des Kühnen, Neuen, Überraschenden zu entzünden.

Seine Biographie liest sich wie ein Roman. Abenteuer drängt sich an Abenteuer. Schon als er, vierzehn Jahre alt, als Sohn kleiner Landleute in Aragon nach Saragossa in die Lehre kommt, offenbart sich die leidenschaftliche Unruhe, die in ihm wirkt. Auf den unbändigen Burschen, den Bauernjungen mit dem Stiernacken, in dem die Kraft eines Matador lebt, der das Messer und den Degen zu zücken weiß, Streitereien, Kneipereien, Unfug und Liebschaften ohne Ende anzettelt, wird frühzeitig die Inquisition aufmerksam. Er entwischt ihr und kommt nach Madrid. Neue Verstrickungen. Wildes Kartenspiel, Liebeshändel, die zu Duellen führen. Abermals muß er Reißaus nehmen. Diesmal nach Italien, wo seine überschäumende Art sich weiter austobt. Aber bei diesem merkwürdigen Menschen gibt es immer Verblüffungen. Plötzlich ist er wieder in der Heimat und bald in höchst offiziellen Stellungen.

Auch Goya kam an dem Einfluß der großen ausländischen Künstler, denen er in Madrid begegnete, nicht vorbei. Von Tiepolo mag er den Mut zu den hellen, festlichen Farben übernommen haben, die er aus der Rokokograzie des Venezianers bald zu stärkerem Klang führte. Raffael Mengs, der die königliche Teppichfabrik neu organisiert, zieht das junge Talent zur Mitarbeit heran. Es entstehen die 45 Kartons für Teppichwebereien, deren Themata Goya noch der älteren Welt des Rokoko entnimmt. Galante Herren, Stierkämpfer, tanzende, spielende, flirtende Menschen treten auf. Doch in der gelösten Freudigkeit der Farbe wird das Konventionelle verlassen. Nun hat Goya Verbindung mit dem Hof, 1786 ist er Pintor del Rey, und der Zweifler und Revolutionär wird später sogar Direktor der Akademie.

Die Bilder, die jetzt entstehen, sind durchaus nicht gleichwertig. Die kirchlichen Stücke, wie das des heiligen Antonius von Padua, der einen Toten

auferweckt, mit den höchst weltlich gestimmten Zuschauern, ebenso die Porträts, die er als Hofmaler in Massen zu liefern hat, sind sehr verschiedenartig. Die Bildnisse der Könige, Karls III. und Karls IV., und ihrer Familien sind zum großen Teil außerordentlich in ihrem farbigen Schmelz und Glanz. Freilich weit entfernt von der üblichen Repräsentation. Die Hohlheit der herrschenden Gesellschaft vor der Umwälzung blickt herüber. Das geht bis an die Grenze des Grotesken und Unheimlichen. Die höchste Stufe aber erreicht der Porträtist erst, wenn die Aufgabe ihn innerlich fesselt. Das Bild der Mutter im Berliner Museum, völlig modern in der Auffassung, gibt dafür ein Beispiel. Lieber noch malt er hübsche junge Mädchen. Berühmt aus diesem Kreise ist das pikante Doppelwerk der Maja-Bildnisse in Madrid: die vollerblühte Schönheit einmal bekleidet und einmal in strahlender Nacktheit, beides in völlig gleicher Haltung auf einem Ruhebett. In breiten, fegenden, souveränen Pinselstrichen, die schon die Technik des Impressionismus vorwegnehmen, schildert er Volksfiguren und Volksfeste, Straßenszenen, Liebespaare, Prozessionen, Begebenheiten aus dem Zirkus, von den Stierkämpfen. Die Einbildungskraft Goyas erfreut sich ebenso an einfachen Proletariargestalten, Handwerkern, Schnittern, Blumenmädchen, wie an abenteuerlichen Vorgängen, räuberischen Überfällen, an Blocksberg, Geisterspuk, Hexensabbat, Folterszenen, Auftritten aus dem Narrenhause. Wie Schreie einer empörten Seele entstehen die in ihrem Inhalt wie in ihrer Malerei gleich wilden, gewalttätigen Darstellungen aus der blutigen Zeit der französischen Invasion, darunter die Erschießung der Aufständischen von 1808 (die später auf Manet so tiefen Eindruck machte).

Die Ölmalerei konnte solcher Kraft der Phantasie nicht genügen. Goya griff zur zeichnenden Kunst, zur Radiernadel, die schneller und doch zugleich dauerhaft festzuhalten vermochte, was sich in seinem Kopfe drängte. Die Zyklen der Radierungen haben seinen Ruhm begründet, bevor man seine malerischen Großtaten begriff: diese Folgen der „Caprichos“ (1794—98), der „Desastres de la guerra“, der „Sprichwörter“ (oder „Träume“), der „Gefangenen“. Hier hat er sich von den furchtbaren Gesichtern befreit, die ihn verfolgten. Hat Rache genommen an der Dummheit, Gemeinheit und Lasterhaftigkeit der Menschen, über die ein wahres Strafgericht abgehalten wird. Weiber sausen als Hexen auf dem Besen durch die Luft. Schreckhafte Gespenster und Teufelsfratzen tauchen aus dem Ungefähr. Die Ärzte werden verhöhnt, indem ein Esel im bürgerlichen Rock am Bett einer Kranken sitzt und ihr den Puls fühlt. Die Mönche werden verhöhnt, indem sie um eine Kanzel gesetzt werden, von der herab ein Uhu ihnen predigt. Der Haß gegen Tyrannei und soziale Ungerechtigkeit hat an diesen bitteren Spukerfindungen mitgearbeitet; es ist viel von Elend, Häßlichkeit und Jammer die Rede. Mit Meisterschaft wird Radiernadel und Kupferplatte benutzt, um grausige und erschreckende Schattenspiele hervorzurufen. Teufelischer Witz kichert querdurch. Diese Art, mit den Mitteln der Graphik ganze Weltbilder, ganze Bekenntnisse niederzulegen, war vollkommen neu und ohne Beispiel. Als die „Caprichos“ in Buchformat erscheinen, erregen die

satirischen Anspielungen auf die Aristokratie, die Minister, die Kirche, auf das Königtum selbst ungeheures Aufsehen. Schon will sich Goyas alte Freundin, die Inquisition, einmischen, da hat er einen seiner genialisch-frechen Einfälle: er widmet das Werk dem König — der hilflos genug ist, die seltsame Ehrung anzunehmen. Der Zyklus der Kriegsgreuel packt alles Entsetzen, alle menschliche Niedrigkeit, Selbstsucht und Verlogenheit, die Goyas scharfer Blick als Begleiterscheinungen von Heldenmut und Opferwilligkeit erkennt, zu einem furchtbaren Mahnruf zusammen. Die Anklage ist aus dem tiefsten Schmerz einer fühlenden Menschenbrust geboren, mit den Geißelhieben eines unnachsichtigen Rächers geführt. Nur in der „Tauromaquia“, die die blutige Volkssitte des Stierkampfes in allen Varianten und Phasen abspiegelt, hält die unverbesserliche Spanierfreude an dem entsetzlichen Sport der kritischen Betrachtung die Wage. Sonst meldet sich überall der Angreifer, der Freidenker, der gegen Dunkelmännertum und politische Bedrückung nicht anders anrennt als eben der Stier in der Arena gegen das rote Tuch.

Bis an sein Ende blieb Goya ein Revolutionär, ein Freiheitskämpfer, ein Feind der Ungerechtigkeiten, die unser Leben bestimmen. Die Kühnheit des riesigen Kompendiums von offenem und verhaltenem Zorn und Spott, das er aufgesammelt, schien ihm schließlich doch gefährlich zu werden. Ehe das drohende Unwetter sich über seinem Haupte entlud, übersiedelte der Achtundsiebzigjährige nach Frankreich, wo er in Bordeaux gestorben ist. Aber noch immer pocht der seit hundert Jahren Begrabene an die Tür der Gegenwart, an die Welt unserer eignen Gedanken, Zweifel, Farbenträume — wie man ihn mit Fug genannt hat: „der letzte der alten und der erste der modernen Meister“.

Von dekorativen, nicht von architektonischen Gedanken ist die Kunstbewegung des Rokoko ausgegangen. Raumkunst und Innendekoration sind es gewesen, die dem veränderten Gefühl und Geschmack der Zeit ihren charakteristischen Ausdruck verliehen. Von diesem Zentralpunkt aus empfingen die übrigen Künste, soweit sie sich dazu bereit fanden, die entscheidenden Richtlinien. Es ist eine Stilentwicklung auf kunstgewerblicher Grundlage, und es war natürlich, daß das edle Handwerk im ganzen Umfang seiner Betätigungsmöglichkeiten die Anregungen, die ihm von der Innenarchitektur zuströmten, bereitwillig aufnahm und mit vollem Lichte zurückstrahlte. Seine Bemühungen wurden unterstützt durch die Architekten und Maler, die mit freudig und leicht quellender Erfindungslust Entwürfe ersannen und in graphischer Vervielfältigung herausgaben. Die Phantasie war so reich und funktionierte so mühelos, daß man sich mit den Aufträgen zu bestimmten Werken nicht begnügte, sondern ihr ein Ventil in diesen gestochenen Heften, Folgen, losen Blättern schuf.

In Frankreich, dem Ausgangslande der Bewegung, wurden die Stecher gerade durch den außerordentlich hohen Stand des Gewerbes ermuntert, ihm neue, ein bedeutendes Maß von Feingefühl und Geschicklichkeit fordernde Aufgaben zu stellen. Sie gingen über die Motive der Innendekoration, die Rahmenwerke zum Schmuck der Wände und Decken, die Kartuschen, Ornamente, Maskerons bald hinaus und kümmerten sich um die beweglichen Gegenstände des Gebrauchs und Zierrats, die sich der Raumgestaltung einpassen sollten. So entwickelte sich eine wunderbare Einheit in der formalen und geistigen Haltung aller sichtbaren Dinge, in denen sich die Kultur der Jahrhundertmitte sinnfällig spiegelte.

Oppenord selbst, der „Erfinder des Régencestils“, wir sprachen schon davon, entfaltet gerade durch seine gestochenen Entwürfe außerordentlichen Einfluß (Abb. 128, Taf. I). Ihm schließen sich Claude Gillot, des jungen Watteau Brotherr, Watteau selbst, Claude Audran, auch Christophe Huet an, der Gillots Spezialität der „Singeries“, der grotesk und satirisch empfundenen Affenspiele, weiterführt (Abb. 577). Unzählige folgen. Nicht nur die Schnitzereien der Türen und Täfelungen, auch die Gestaltung der Möbel, die Formen der Geräte und Prunkstücke sollen nun Linien von freien Biegungen und Schwingungen annehmen, die in Schnörkeln, in Blumengewinden, in Muscheln und Gitterwerk auslaufen. Schon der Geschmack Louis XIV hatte die gebogenen Linien gekannt, aber sie traten damals breiter, gedrungener, gleichsam hochschultriger auf. Jetzt stehen, man möchte sagen: balancieren die Möbel auf zarten,

schlanken Füßen, die an die Fesseln einer schönen jungen Frau oder eines Rassepferdes erinnern. Nicht mehr die Schwere, die protzende Würde ist maßgebend, sondern die „Bienséance“, die Bequemlichkeit. Die Schwingungen dienen nicht nur einem dekorativen Amt, sondern einem praktischen Sinn: die Sitzmöbel suchen sich der menschlichen Gestalt anzuschmiegen, wollen zugleich wohlgefällig sein und jeder lässigen Stellung folgen. Daher die große Rolle, welche die Canapés, die Chaiselonguen, die behaglichen Fauteuils, die „Berceuses“ spielen (Abb. 579). Fußbänkchen kommen hinzu, um die luxuriöse Bequemlichkeit des Sitzens zu erhöhen.

Seitdem Colbert 1662 die französische Gobelinmanufaktur zu einer „Manufacture royale des meubles de la Couronne“ gemacht, aus der die Einrichtungsstücke für Versailles hervorgingen, hatte sich eine unvergleichliche Fertigkeit in diesen Künsten des gehobenen Handwerks ausgebreitet. Verständnissvoll wußte man nun den beliebten Salonstücken, den Schreibtischen, den Konsolen, den Sekretären mit Rollverschluß, den Standuhren — zwischen zwei Leuchtern vor hohem Spiegel der typische Schmuck des Kaminsimses in ganz Frankreich bis zum heutigen Tage — die leichtere, graziösere, federnde Gestalt zu geben, die der neue Geschmack forderte (Abb. 573). Die „Ebenisten“, die Kunsttischler, verstanden sich auf das Fournieren. Man besaß eine solide Fertigkeit in der farbigen Behandlung des Möbels. Beim Anstrich begnügte man sich nicht mit einer Tönung schlechthin, sondern legte mehrere, bis zu zehn Schichten übereinander, die zum Schluß noch sorgsam ausgeschliffen wurden. Um Glanz und Reichtum im Salon zu entfalten, nahm man Vergoldung, gelegentlich auch Versilberung der Holzmöbel zu Hilfe.

Längst hatte man noch zu weiteren Schmuckmitteln gegriffen: zu üppigen Intarsien und Marketerien. Die überlieferte Manier, durch kunstgerechte Einlagen Holz in Holz zu wirken, hatte dabei nicht genügt. Man nahm anderes Material hinzu, das durch den Gegensatz zum Holzkörper Effekt machte, vor allem Schildpatt, Bronze, Elfenbein. Die Kunsttischler um 1700 sind bereits Meister in diesen Künsten, deren Geschmack und Präzisionsarbeit für ganz Europa vorbildlich werden. Aus ihrem Kreise ragt Charles-André Boulle hervor, der Erfinder der mit üppigstem Intarsienschmuck versehenen Möbel. Seine Tätigkeit reicht noch tief in die Régence hinein, und seine Werkstatt, von den Söhnen geleitet, hielt ihre Geltung durch lange Jahrzehnte aufrecht. Doch auch hier vollzog sich ein Wandel. Der klassische Stil Boulle erschien zu schwerfällig für die feine und geistreiche Gesellschaft, der die Überladung unangenehm wurde. Die übermäßig gedrängte Marketeriearbeit tritt zurück, man sucht mit sparsameren Mitteln vornehmer und diskreter zu sein. Vielleicht noch aus der Schule Vater Boullés kam Charles Cressent, der Bildhauer und „Ebeniste du Régent“, ein Meister in der Behandlung der Bronze (Abb. 578). Auch die Bronzeornamente treten nun bescheidener auf, sie lassen der eigentlichen Form des Möbels den Vortritt und begnügen sich damit, Linien nachzuziehen, leise Akzente zu verstreuen, als Beschläge die Schlüssellocher und Griffe der

Kommoden, Sekretäre, Schränke zu umtänzeln, keine Schublade zu versäumen, sich an die Lehnen der Sessel zu heften und an den Oberschenkeln der Sitzmöbel- und Tischbeine mit einem schnörkelhaften Fingerzeig auf die gazellenhaften Füße zu deuten. Von großem Einfluß werden dabei die Vorlagen der Ornamentstichserien, besonders von Juste-Aurèle Meissonier und von Antoine-Sébastien Slodtz, dem Nachfolger Meissoniers als „Dessinateur de la chambre et du cabinet du roi“. Charles Eisen, hervorragend als Schnitzer, Bildhauer, Gold- und Bronzearbeiter, ferner die Künstlerfamilie der Caffieri, eine ganze Dynastie aus Rom eingewanderter Bildhauer, Gießer, Ziseleure, vor allem Jean-Jacques und Philippe, haben hervorragenden Anteil an der Ausbildung dieser in unzähligen Varianten auftretenden Motive. Unter den Ebenisten steht bis in die sechziger Jahre Jean-François Oeben in der ersten Reihe (Abb. 578). Beliebt waren namentlich die bauchigen Kommoden, die „Commodos ventrues“, die sich bis zum Ende des Jahrhunderts, später in gewandelter Form, erhielten. Man war sich durchaus bewußt, hier einen spielerischen, kapriziösen Stil einzuführen, und wußte, daß der „goût pittoresque“ im Gegensatz stand zu dem „goût antique“, der in der Architektur seine Herrschaft stabilisierte und bald überall seine Forderungen zu stellen begann.

Zu diesem malerischen Stil gehören die ostasiatischen Anleihen, die man gern macht. Auch hier hatte das Zeitalter Ludwigs XIV. vorgearbeitet, das sich bereits an Porzellanen und Lackarbeiten aus China erfreute und Nachahmungen der kostbaren Importe fabrizierte. Chinesische Porzellane werden nun mit leidenschaftlichem Eifer gesucht, nicht selten durch Montierung mit kunstreichen Bronzeranken der modernen französischen Saloneinrichtung angepaßt. Das Rokoko findet in der Kunst Ostasiens eine verwandte Seele. Mit Vergnügen entdeckt es dort bereits meisterliche Lösungen einer leichten, launischen Anordnung, einer zarten Naturempfindung und einer freien Raumverteilung der dekorativen Elemente, die nach Gefallen mit weiser Spielerei die Symmetrie als unnötigen Zwang verabschiedet und an ihre Stelle ein inneres Gleichgewicht der schmückenden Teile setzt. Der exotische Klang, der hier herüber tönt, erscheint willkommen, um kapriziöse, zugleich von tiefster Künstlerschaft gesegnete Wirkungen anzubringen. Man sucht kein wissenschaftlich korrektes China, sondern ein Traumland von heiterer Lebenskultur, in dem Märchenglöckchen bimmeln. So beginnt man nach dem bewunderten fernen Vorbild die Möbel, deren geschwungene Umrisse an sich schon an ostasiatische Gegenstände erinnern, zu lackieren und auszuschnücken. Solche „Chinoiserien“ hatte bereits Watteau in seinen Entwürfen gepflegt. Jetzt entstehen lackierte Kommoden, Dosen, Tablettts, Kästchen und Schachteln, Sänften und Karossen. Als Lackmaler findet vor allem Ruhm Robert Martin, der „vernisseur du Roi“, will sagen Ludwigs XV. Die Lacküberzüge seiner Werkstatt und seiner Nachahmer erhalten schlechthin den Namen „Vernis Martin“. Um lustige Abwechslung zu bringen, geht man auch dazu über, Möbelstücke mit Kupferstichen zu

bekleben, die dann wieder mit Lack überzogen werden. Es ist ein billiges Mittel, echte Lackmalereien zu imitieren.

Solche Künste oder Scheinkünste werden naturgemäß nur bei einfacheren Möbeln angebracht. Auch an diesen, sogar ohne äußerlich angeheftete Zier, hat das Rokoko keinen Mangel. Im Gegenteil: es entwickelt gerade, neben den kunstreich-zierlichen Stücken, zuerst auch wieder das zweckmäßige und seiner Bestimmung bewußte Möbel — die Tendenz zur Natürlichkeit, zur Einfachheit, die auf anderen Gebieten zum Realismus und zur Nachahmung der Antike führte, findet hier einen dem Gegenstand entsprechenden Niederschlag. Die bürgerlichen Stände, die aufrückten, schufen sich langsam die für sie passende Zimmerausstattung. Wir brauchen nur, wenn wir von Frankreich nach Deutschland hinüberblicken, an die Stuben auf Chodowieckis Kupfern (Abb. 584) zu denken, um Beispiele vor Augen zu haben. Englische Einflüsse sprechen dabei mit (siehe weiter unten), wie von England her auch die Neigung kommt, durch kunstvollen Mechanismus manche Stücke der praktischen Benutzung besonders dienstbar zu machen. Die Neuerungen beschränken sich jedoch nicht auf das Bürgerhaus: als der Ruf zur Natur und Einfachheit lauter wird, kokettieren auch Fürsten und Adlige mit den schlichten Formen.

Zur Zeit des Hochrokoko aber soll alles dazu beitragen, Glanz und Lebensfreudigkeit zu entfalten, immer neu zu steigern. Die glitzernden Kristallkronen, die schwellenden Seidenbezüge der Wände, der Stühle, Sofas und Sessel haben die Pflicht, dem Innenraum den Charakter des Geschmeidigen, Schmeichlerischen, Eleganten zu geben, als funkle und blitze er von geistreichen Einfällen. Der Wandteppich hatte durch Claude Audran gelernt, eine malerisch bewegtere und erfrischte Sprache zu reden. Die königliche Manufaktur, nun unter der Oberleitung von Architekten, zuerst de Cotte, später Soufflot, entwickelt sich zu neuer bedeutender Leistungsfähigkeit. Berühmte Maler, vor allen anderen Boucher, dirigieren die Arbeiten der Ateliers. Weithin klingenden Erfolg haben namentlich die großen Zyklen von Bildwebereien, etwa die Szenen aus Don Quixote, die Jagden Ludwigs XV., die historischen oder religiösen Darstellungen, wie die Esther-Folge von de Troy, nicht zuletzt die „Amours des dieux“ von Boucher selbst. Die Manufaktur von Beauvais, wichtig zumal für Sitzbezüge und Panneaux, erlebt ihre Blüte unter der Leitung von Jean-Baptiste Oudry. Auch Privatfabriken entstehen und erweisen sich als sehr leistungsfähig (Abb. 574—576). Bedruckte Stoffe liefern die Webereien von Lyon. Naturalistisches Blumen- und Rankenwerk, sogar Landschaftsmotive werden in Stickerei aufgetragen und tauchen sogar auf den mattblauen, blaßrosa, hellgrünen Westen und Röcken der Herrentracht auf. Die Goldschmiedearbeiten nehmen die Schnörkel des Rokoko an; Claude Ballin und seine Nebenmänner sorgen dafür. Die bronzenen Gitter bleiben so wenig zurück wie die Arbeiten der Kunstschlosserei, die namentlich in Nancy blüht (Abb. 598, 599).

Die Keramik geht kräftig vor. Lebhaft beteiligt sich Frankreich am Wettlauf der Fayencen. Höchst reizvolle Arbeiten liefern hierzu die Manufakturen von

Marseille, von Lille, von Lunéville, von Niederweiler und Hagenau im Elsaß; Straßburg wird durch seine zarten Blumen, Nevers durch seine Schmetterlinge und kleinen Vögel, Rouen durch den milden grauweißen Ton bekannt, von dem sich die blaue Malerei abhebt. Als der Siegeszug des Porzellans beginnt, von dem weiter unten die Rede ist, tritt Frankreich mit dem sogenannten „Weichporzellan“ auf, der kaolinfreien „pâte tendre“, die zuerst (von 1745 an) in der Fabrik von Vincennes, seit 1763 in Sèvres hergestellt wird. Der Chemiker Hellot ist die Seele des Betriebes, seine Farben, sein Türkisblau, sein „Pompadour-Rot“ bilden eine französische Spezialität dieses Gewerbezweiges. Auch hier leihen die vom Ruhm und von der Gunst des Hofes umstrahlten Künstler ihre Mitarbeit. Boucher und van Loo zeichnen Entwürfe, der Bildhauer Falconet leitet in der entscheidenden Periode die Modellierarbeiten.

Schon am Ende der Regierung des eigentlichen Rokokokönigs Ludwig XV. (gest. 1774) macht sich der Rückschlag bemerkbar, der vor allem vom Geschmack der Pompadour gefördert wurde. Schließlich aß man sich auch an so viel Zierlichkeit und Esprit satt. Ein Streben nach Ruhe und Schlichtheit setzt nun im Innenraum ein, die wachsende Macht des Klassizismus kündigt sich an. Der Stil Louis XVI nimmt es mit der Nachahmung der Antike noch nicht so tragisch wie die spätere Geschmacksentwicklung. Er begnügt sich zunächst damit, wieder gerade Linien, quadratische und rechteckige Gliederungen, symmetrische Ornamentanordnungen einzuführen, die Schnörkel durch Rosetten, die Willkür der Ranken durch korrektere Girlanden zu ersetzen. Überdruß an der launischen Tändelei führt zu neuer Regelmäßigkeit, die aber nicht in die Schwere des Barock zurückfällt, sondern vom Rokoko Diskretion und Schlankheit gelernt hat. Die Bewegung wird immer mächtiger. Die gesamte dekorative Kunst muß sich ihr unterordnen. Die Raumkunst, der Möbelbau, die Kunst der Goldschmiede und Modelleure gehorchen ihr, Sèvres rückt nach 1770 von den Rokokoformen ab. Nun hören die Schwingungen und Biegungen auf. Beine und Füße der Kommoden, Tische, Sessel, Eckschränken, Schmuckschreine, Boudoirmöbel strecken sich (Abb. 579). Man liebt rechtwinklige, wie man heute sagt: kubische Bildungen. Es sieht alles ernster, einfacher aus. Ein Hauch des Bürgerlichen dringt in die Paläste. Die kunstvollen Bronzesiseluren hören darum nicht auf; sie wandeln sich nur nach dem ornamentalen Gefühl der Zeit. Die Anmut der Gestaltung wird jetzt vor allem in der schlanken und ruhigen Konstruktion des Möbelkörpers selbst gesucht, der wieder mehr architektonisch empfunden wird. Rücken und Armlehnen der Sessel, der Sofas nehmen gleichfalls geradlinige Begrenzung an. An besonderen Stellen sitzt dann ein Bronzeschleifchen, eine Rosette, macht sich ein Fries antiken Ursprungs, Mäander oder Eierstab, bemerkbar — langsam geht es schon vorwärts zum Geschmack des Empire. Gerade der Stil Louis XVI ist es gewesen, der sich dem französischen Volksgefühl am tiefsten in die Seele schrieb. Von allen „Königsstilen“ erwies er sich als der brauchbarste, um sich für verwöhnte wie bescheidene Ansprüche gleich reizvoll verwenden zu lassen. An der Spitze der Meistertischler dieser

Geschmacksperiode, deren köstlichste Beispiele sich in den Gemächern der Marie-Antoinette zu Versailles und Klein-Trianon finden, stehen die Ebenisten Jean-François Leleu, Charles-Claude Saunier, Martin Carlin, denen sich ein ganzes Heer von Nachfolgern anschließt. Überaus wichtig aber sind in Frankreich während dieser Jahrzehnte die eingewanderten deutschen Kunsttischler — sie haben eine Zeitlang geradezu die Führung. Die erlesensten Stücke der Pariser Möbelfabrikation stammen von den Meistern Jean-Henri Riesener, Wilhelm Benemann, Adam Weisweiler, Johann Friedrich Schwerdtfeger. Auch David Röntgen, der in den siebziger und achtziger Jahren in Paris auftaucht, spielt hinein (Abb. 578, 581, 582, 595).

*

Deutschland ist diesem Gang des französischen Kunstgewerbes im Laufe des ganzen Jahrhunderts treulich gefolgt. Die handwerklichen Überlieferungen waren auch hier bedeutend, wenngleich ihnen die organische und planmäßige Pflege fehlte, die Paris in Szene setzte. So wurde auf allen Gebieten mit großem Erfolge, mit einer technischen und geschmacklichen Sicherheit gearbeitet, vor der wir uns heute neigen. Vielfach kamen französische Kunsthandwerker herüber und zeigten die Kunstgriffe nach dem neuesten Geschmack, doch ihre Lehren wurden alsbald von ganzen Armeen ausgezeichneten und gewissenhafter Könnern recht selbständig verarbeitet. Was an Goldschmiedearbeiten, silbernem Tafelgeschirr, Vasen, Leuchtern, Kandelabern, Standuhren, bemalten, lackierten, emaillierten Dosen und Kästchen geleistet wurde, ist mehr als respektabel. Es herrscht eine hohe Blüte des edlen Gewerbes in allen Verzweigungen, auch von Deutschland gingen Anregungen mannigfacher Art über die Grenzen. Von der bedeutsamen Rolle der deutschen Ebenisten in Paris war schon die Rede. Auch die französische Textilkunst hat den Kräften des Nachbarlandes manches zu danken. Im deutschen Möbelbau hat namentlich die bürgerliche Welt sich einen eignen Formausdruck geprägt (Abb. 584), sie ist darin sogar origineller als die Fürsten und großen Herren, denen die Kopie des französischen Vorbildes über alles geht (Abb. 580). Gleichwohl ließen sich auch in den feineren Künsten der Marketerie die in Deutschland selbst wirkenden Tischler nicht lumpen. Aus ihrem Kreise stieg der Meister hervor, der schon genannt wurde: David Röntgen, dessen Ruhm in die ganze Welt drang, der in Paris ebenso gesucht war wie in Petersburg, wo Katharina II. mit Eifer Werke des deutschen Ebenisten erwarb. 1772 übernahm Roentgen die väterliche Werkstatt in Neuwied am Rhein (Abb. 582). Die Jahreszahl weist schon darauf hin, daß seine Schöpfungen von dem deutschen Widerklang des Louis-XVI-Geschmacks Kunde geben, der bei dem ununterbrochenen Austausch der gewerblichen Erzeugnisse schnell seinen Weg über den Rhein nahm. Zu dem Erfolge der Schmuckmöbel Röntgens trugen nicht nur die reichlichen und wundervollen, mit höchster technischer Präzision gearbeiteten Marketerie-Einlagen bei, die für sie in erster Linie charakteristisch sind, sondern auch die praktischen und

amüsanten Mechanismen, die er gern einbaute. Versteckte Geheimfächer, die sich beim Druck eines Knopfes öffnen oder gar durch eine Spieluhr verraten, wenn unberufene Hände daran rühren, Verwandlungen der Möbelgestalt durch irgendwelche Klappvorrichtungen, unterhaltsame Überraschungen, die eine Drehung oder die verschmitzte Funktion einer Feder hervorruft, gehören zu den Liebhabereien der spielerischen, in ihre eigene Zivilisation verliebten Zeit. Der Uhrmacher Peter Kinzing ist Röntgens Mitarbeiter bei diesen Dingen.

Zwei Sonderleistungen aber hat das deutsche Kunsthandwerk aufzuweisen, denen hoher Ruhm gebührt. Einmal die außerordentliche Fertigkeit in der Behandlung und Fortentwicklung des Schmiedeeisens, das in Gittertoren, Tür-oberlichtern, Treppengeländern glänzendere Leistungen hervorbrachte als in irgendeinem anderen Lande (Abb. 596—597). Sodann den Liebling des Jahrhunderts: das Porzellan.

Die ganze Epoche ist nicht zu denken ohne die zierlichen Schüsseln und Schalen, Teller und Vasen, Figürchen und Gruppen aus diesem zerbrechlichen, vergänglichen Material, dessen zarte Struktur mit Farbe betupft und mit Glasur überzogen ward, daß das Licht des Tages und der flimmernden Kerzen darauf sein prickelndes Spiel trieb. Hier brachte der Einfluß Ostasiens sein großartigstes Resultat hervor. Denn das leidenschaftliche Verlangen, die kostbaren chinesischen Stücke nachzuahmen, wurde die treibende Kraft bei der Begründung dieses europäischen Kunstzweiges (Abb. 585—595).

Sie mußte einen beträchtlichen Umweg machen, bis sie zu ihrem Ziel gelangte. Die Holländer, die als seefahrende Kaufleute zuerst die ostasiatische Ware auf den Markt gebracht hatten, sannten schon im 17. Jahrhundert darauf, sie zu kopieren. Das gelang noch nicht. Aber auf dem Wege zum Porzellan gelangten sie zu einer bis dahin unbekannten Art der Töpferei: die Delfter Fayencen mit ihrem blauen Dekor auf weißem Grunde traten hervor. Noch hatte man nicht den zarten weißen Bruch der begehrten echten Stücke, noch nicht das vornehme Material, das sich der vielseitigen malerischen und plastischen Behandlung der chinesischen Porzellane fügte. Doch schon der Gewinn des derberen Ersatzes, der wenigstens in manchem Betracht für das Auge, das sich täuschen lassen wollte, den Originalen nahekam, löste Jubel aus. Delft hatte großen Erfolg, und in allen Ländern des Kontinents entstanden Fayencefabriken, die fast ohne Ausnahme das Weißblau der Holländer nachahmten, nur gelegentlich sich auch mit anderen Farbtönen zaghaft vorwagten, wie zu Hollitsch in Mähren, wo man ein gelbes Geschirr in den Handel brachte. Von der Beteiligung Frankreichs wurde schon gesprochen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte diese Industrie eine hohe Blüte erreicht, ihre anmutigen, in jedem Betracht aus dem Charakter des keramischen Stoffes entwickelten Erzeugnisse sind noch heute von den Sammlern lebhaft begehrt. Zuerst begnügen sie sich noch mit einfachen Formen, die dann in den Rokokojahrzehnten die charakteristischen Windungen und Schweifungen der Linien des Zeitgeschmacks annehmen — doch das geschah bereits unter der Rückwirkung der vornehmeren

Schwester, des Porzellans selbst, dessen Erfindung endlich im Jahre 1709 geglückt war.

Beinahe hätte Berlin den Triumph erlebt, den allgemeinen Wunsch zu erfüllen, den die europäischen Kunstfreunde seit einem halben Jahrhundert hegten. Denn der Mann, dem der große Wurf glückte, saß als Diener des brandenburgischen Kurfürsten und späteren ersten Königs von Preußen an der Spree. Joachim Friedrich Böttger, 1682 in Schleiz geboren, gehörte zu den experimentierlustigen Männern, die sich damals, zwischen Wissenschaft und abenteuerlicher Alchimisterei schwankend, mit allerlei Versuchen plagten. Seine Neigung trieb ihn zuerst zum Apothekerberuf, dann wurde der Kurfürst auf ihn aufmerksam. Denn noch ein anderes chemisches Problem spukte damals in den Köpfen: Gold zu machen! Daran sollte sich auch Böttger beteiligen. Vielleicht hatte er seinem kurfürstlichen Herrn Versprechungen und Hoffnungen gemacht, die er nicht erfüllen konnte. Jedenfalls geriet er in Ungnade und sogar in Gefahr, denn er floh aus Berlin und kam nach Dresden. Dem unternehmungslustigen Manne richtete hier zuerst der Fürst Egon von Fürstenberg ein Laboratorium ein, wo er sich weiter in seine Versuche und Retortengeheimnisse verspann. Neue Konflikte. Böttger flüchtet abermals, will nach Wien, wird zurückgebracht und nun dem Grafen von Tschirnhausen zur Seite gestellt, der als Chemiker im Dienste Augusts des Starken steht. Die systematische Suche nach dem Porzellan geht weiter. Das Jahr 1708 bedeutet eine wichtige erste Station: die rotbraunen, überaus feinen und delikaten Geschirrstücke erscheinen, diese Inkunabeln des Porzellans, das „Böttger-Porzellan“, wie wir es nennen. Schon das nächste Jahr aber bringt die Erfüllung. Böttger entdeckt bei Aue im Erzgebirge die kaolinhaltige weiße Erde, die sich tatsächlich allen Forderungen beugt. Nun geht der Siegeslauf der neuen Kostbarkeit sehr schnell vonstatten. Bereits auf der Leipziger Messe desselben Jahres 1709 tauchen die neuen Porzellane auf, glasierte und unglasierte Exemplare. Noch nicht durchweg, aber zum großen Teil bereits in strahlender Weiße glänzend. Und 1711 wird auf der Albrechtsburg zu Meißen die Manufaktur begründet, die ihren Ruhm als Führerin der neuen Kunstgattung durch das ganze Jahrhundert aufrecht erhielt. Das Meißner Porzellan tritt seinen Eroberungszug über das gesamte Abendland an.

Was man mit so viel Mühen entdeckt, sollte als Geheimnis eifersüchtig behütet werden. „Arkanisten“ nannte man die Helfer Böttgers, die wie er selbst in Eid und Pflicht genommen wurden. Aber die Verlockungen waren groß. Der Neid der anderen deutschen Höfe und Städte machte sich an die Hüter des Meißner Heiligtums heran. Selbst Böttger blieb nicht fest, und die Entdeckung einer Geheimkorrespondenz mit Neugierigen in Berlin führte ihn im Jahre seines Todes 1719 nun wirklich ins Gefängnis.

Indessen die Rezepte ließen sich auf die Dauer doch nicht geheimhalten. Schon 1718 ist ein entlaufener Meißner Arkanist namens Stenzel in Wien; mit seiner Hilfe wird dort eine Fabrik begründet. Noch tritt eine kleine Pause ein. Aber 1740 entsteht in Höchst die Porzellanfabrik des Kurfürsten zu Mainz,

wobei nun wieder ein Wiener Arkanist, Ringler, die Hand im Spiele hat. Von Höchst ziehen sich Fäden nach Fürstenberg, wo 1750 vom braunschweigischen Hofe eine Manufaktur ins Leben gerufen wird, und nach Berlin, wo der Kaufmann Wegely nun endlich dem preußischen Hofe liefern kann, was ihm einst durch Böttgers Flucht entgangen war. 1753 folgt Baden. Frankenthal schließt sich an. 1758 tritt Nymphenburg auf den Plan. Hier überall hat der bewegliche und unstete Ringler fleißig mitgearbeitet. Nun war kein Halten mehr. In Gotha, Gera, Rudolstadt werden Fabriken aufgemacht. Das Ausland, längst aufmerksam, sucht Anschluß. Kopenhagen greift ein. Italien meldet sich. Selbst Petersburg will nicht zurückbleiben. Um die Mitte des Jahrhunderts beteiligt sich auch, wie wir sahen, Frankreich an dem Wettlauf. Vielfach sind es unternehmungslustige Kaufleute, die den ersten Schritt wagen und dabei durchaus nicht gleich Geschäfte machen. Erst wenn der Staat mit seiner stärkeren Kapitalkraft ihre Anstalt übernimmt, blüht sie auf. So geschah es in Wien, wo systematische und erfolgreiche Arbeit erst begann, als 1744 Maria Theresia die private Anstalt zur Staatlichen Manufaktur machte. So in Berlin, wo man mit endlosen Verdrießlichkeiten zu kämpfen hatte, bis Friedrich der Große, nach dem Hubertusburger Frieden, die von Wegely begründete, eine Zeitlang von Gotzkowsky fortgeführte Fabrik in eine königliche Manufaktur umwandelte. Schließlich aber waren ihnen allen Erfolge beschieden, die jede Erwartung weit hinter sich ließen.

Meißen blieb an der Spitze. Es hatte nicht nur den zeitlichen Vorsprung, sondern bald auch die hervorragendsten Künstlerpersönlichkeiten aufzuweisen, die sich der wunderbaren neuen Aufgaben annahmen. Der Maler Gregor Höroldt war es, der zuerst jene zierlichen, tändelnden und graziösen Bildchen auf den weißen Scherben brachte, jene Szenen, die von den Staffeleibildern des Rokoko ihren Ausgang nahmen: Hirten und Hirtinnen, Putten und Genien, verliebte, verspielte Menschlein in der Zeittracht, die sich mit irgendeinem „petit rien“ beschäftigen, oder auch träumerisch-empfindsame kleine Landschaftsausschnitte. Man ging mit reicher Palette vor und lernte schnell, die Farben so zu mischen, daß sie sich im Brande hielten. Man malte auch gelegentlich in einer einzelnen Farbe, am liebsten in einem zarten Rot. Zugleich machte die Kunst der Vergoldung Fortschritte, die der Ornamentik zugute kam. Die Gefäße, die also geziert wurden, zeigen in ihren Formen, welcher Zeit Kinder sie sind. Sie haben launisch und gefällig gebogene, geschweifte, gezackte Umrisse. Das leise schwelende Reliefdekor, das die glatte Fläche oft reizvoll unterbricht, nimmt die Gestalt leicht hingeworfener Schnörkel an. Die Teekannen und Schokoladetaschen halten, als eine liebenswürdige Dankbezeugung, die Überlieferungen der chinesischen Gestaltung bei.

Schon 1730 macht Meißen einen bedeutsamen Schritt vorwärts: der Bildhauer Johann Joachim Kändler wird Modellmeister, gleich darauf Leiter der Fabrik (Abb. 586—588). Nun erst beginnen die kleinen, zierlichen, schelmischen Figürchen ihren Aufmarsch, die mit dem Begriff der sächsischen Manufaktur

untrennbar verbunden bleiben sollten. Unerschöpflich in seiner liebenswürdigen, lustvollen Erfindung modelliert Kändler dies ganze Gelichter von verkleideten Amoretten, maskierten Genien, Schäfern und Schäferinnen, allegorischen Dämonen, verzierten Rokokogöttern. Erst treten sie einzeln auf. Dann finden sie sich zu Gruppen zusammen. Dann bilden sie ein ganzes blinkendes Puppentheater. Sie blicken zu Watteau hinüber. Sie scheinen Szenen aus den bezaubernden kleinen Opernspielen des Pergolese in Porzellan verwandelt zu haben. Sie passen herrlich in die Rokokosäle und -zimmer, zu ihren geschweiften, bronzeschlagenen Möbeln, zu den geistreichen und pikanten Gesprächen, die hier geführt werden, zu den sentimentalisch-neckenden Liedern und Flötenkonzerten, die ertönen. Nach 1750 entwickelt Kändler noch eine neue Spezialität: das plastische Porzellandekor aus realistisch nachgebildeten Blumen. Es entstehen die Spiegelrahmen, Leuchter und Kronen, die mit so neuartiger Zier bezaubern. An den Geschirrstücken tauchen gleichfalls Blumen und Früchte in Hochrelief auf. Als Griffe von Schüsseln oder ihren Deckeln erscheint eine Rose, eine Birne, ein Kürbis, eine runde Melone. Man ist der technischen Behandlung des Porzellans so sicher, daß man sich sogar an Monumentalaufgaben versucht. Eine ganze Apotheose des Kurfürsten und Polenkönigs, der von zwei Dutzend Figuren umgeben ist, wird aufgebaut. Aber sogleich zeigen sich die Grenzen, die das Material seiner Natur nach setzt: allzu große Stücke lassen sich nicht herstellen, sie widersprechen dem inneren Format des zerbrechlichen Stoffes. Kändlers Plan, eine Reiterstatue des Landesherrn zu brennen, mißlingt.

In Berlin ist Friedrich Elias Meyer der tüchtigste Modellmeister der Manufaktur. In Süddeutschland nimmt Johann Peter Melchior Kändlers Stelle ein. Er kam über Höchst und Frankenthal nach Nymphenburg und wird hier überall maßgebend, namentlich auch für die Verwendung des Porzellans zu Porträts in Profilmedaillons und in Büsten. Jede Fabrik bildet nun ihre Spezialität aus. Die eigenartigen Figürchen von Höchst, die kunstvolle Blumenmalerei der Berliner Geschirre, die ausgezeichnete Vergoldung von Fürstenberg werden besonders geschätzt. Wien hat seine große Zeit, als der Stil Louis XVI bereits zur Herrschaft aufgestiegen ist, seitdem 1784 Baron Konrad von Sorgenenthal die Leitung übernommen hat — unter seinen Helfern steht als Modellmeister der Bildhauer Anton Grassi (Abb. 593) voran, der besonders geschickt kleine Gruppen zum Ausformen in Biskuit (unglasierter Masse) entwarf. Der eindringende Klassizismus gibt die Anregung, unglasierte Stücke, namentlich figürliche, herzustellen, die unbemalt bleiben und in ihrer zurückhaltenden weißen Farbe fast als Marmorplastiken im Kleinen gelten können. Nun werden auch die Formen der Schmuckteller und Geschirre ruhiger. Kreisrunde Umrisse machen sich geltend. Antikes Dekor verziert die Ränder und läßt in der vertieften Mitte Platz für ein sorgsam, wie in Email gemaltes, miniaturhaftes Bildchen mythologischen, allegorischen, poetischen Inhalts. Noch immer kommen meisterliche Arbeiten aus den Öfen.

★

Die angewandten Künste der Zeit wurden auch in England durch neue Gedanken gefördert. Kein Land hat dem französischen Möbel Arbeiten von so selbständiger Haltung gegenüberzustellen. Die englischen Stücke sind bestimmt durch eine besondere Berücksichtigung des Praktischen und Bequemen, die lieber auf die üblichen Zierrate verzichtet als auf die Erfüllung und Betonung der realen Zwecke. Der sachliche, auch der nüchterne Sinn des Britentums spricht sich dabei aus. Die Möbel des Queen-Anne-Stils vom Beginn des Jahrhunderts (Königin Anna starb 1714) zeigen bereits diese charakteristische Eigentümlichkeit. Holländische Einflüsse vom Barock her sprechen dabei mit, doch die Formen sind aus der Breite in die Länge gezogen, man glaubt zu erkennen, daß sie für schlanke, großgewachsene Menschen berechnet sind. Wesentlich haben diese Arbeiten dazu beigetragen, die einfacheren Einrichtungsdinge beliebt zu machen, von denen oben die Rede war, und auf Frankreich wie auf den ganzen Kontinent hinübergewirkt. Wie die freiheitliche Anschauung des politischen und geistigen Lebens in England haben auch diese Stühle, Sessel, Tische und Schreibsekretäre im Lauf des Jahrhunderts allenthalben an Einfluß gewonnen. Das bürgerliche Möbel des späteren Rokoko geht von ihnen aus. Von 1720 an tritt Thomas Chippendale auf, der um die Mitte des Jahrhunderts ein großes Geschäft in London unterhält und durch seine noblen, ernsten, maßvollen und doch überaus graziösen Möbel eine beherrschende Stellung einnimmt (Abb. 583). Rokoko-Elemente verbinden sich dabei mit den Traditionen des Queen-Anne-Geschmacks. Ostasiatische Anregungen kommen hinzu; sie sprechen sich besonders gern in den Holzlinien der offenen Rückenlehnen aus. Ja, es fehlt sogar nicht an Resten der Gotik, die in England so tief Wurzel schlug und eigentlich unsterblich geblieben ist. Chippendales Schränke namentlich zeigen, wie sie heimlich fortwirkt. Neu war an seinen Stücken vor allem die treffliche Behandlung des rotbraunen Mahagoniholzes, das er liebte und mit meisterlichen Polituren zu überziehen wußte. Auch das wurde für die Zukunft von maßgeblicher Bedeutung. Was an englischen Kunsttischlern nach Chippendale hervortritt, etwa die Ince und Mayhew, oder Thomas Johnson, steht vollkommen unter dem Einfluß des außerordentlichen Vorbildes. Bis Hepplewhite und Sheraton die britische Sonderprägung des Louis XVI- und Empiregeschmacks entwickeln.

*

Das größte Geschenk aber, das England der Kunst des Rokoko zuwandte, ist seine Reform des Gartenbaus. Der geometrischen Systematik des niederländischen Renaissancegartens, dem üppigen und phantastischen Spiel des italienischen Barockparks war im Zeitalter Ludwigs XIV. der französische Garten in der Herrschaft gefolgt. Er kennzeichnete einen bedeutenden Fortschritt durch den neuen Gedanken der großen Einheit von Schloß und Park, den er einführte. André Lenôtre, der Meister von Versailles, das Orakel aller Fürstenhöfe auch des Auslandes und mit Bitten um Begutachtungen oder um Lieferung

eigner Entwürfe von allen Seiten bestürmt, hatte das Gesetz aufgestellt, daß die Architektur des Hauses in den Garten zu projizieren sei, daß dieser also einen Grundriß mit beherrschenden geraden Linien und rechteckigen Flächen zu erhalten habe, die in unmittelbarer Nachbarschaft des Bauwerks mit aller Strenge beobachtet werden mußten, während sie sich mit wachsender Entfernung davon in freiere Bildungen auflösen durften. Also Regelmäßigkeit, Ordnung, menschliches Gebot in der Natur — doch ohne die übermäßigen Verkünstelungen, in die der italienische Barockgarten gemündet war.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts blieb die europäische Gartenkunst von solchen Grundsätzen abhängig. Immer wieder findet man die breite Terrasse vor der Rückfront des Schlosses, die von einer Balustrade mit statutengeschmückten Postamenten oder mit rundgeschnittenen Orangenbäumen gesäumt ist. Dann geht es ein wenig hinab zu dem „Parterre“ mit den sorgsam geschorenen Rasenfeldern und den Teppichbeeten; denn man liebt es, die ganze Anlage so zu halten, daß das Schloß am höchsten Punkt steht und der Park sich über abfallendes Gelände hinunterzieht — nur wenige Ausnahmen gibt es von dieser Regel, deren berühmteste Schönbrunn darstellt, wo der umgekehrte Weg eingeschlagen und das Schloß im tiefsten Punkt erbaut ist, während der Garten sich zur Gloriette auf bewaldeter Höhe hinaufzieht. Vom Parterre also schreitet man, von Wasserkünsten begleitet, weiter hinab und gelangt zu den kunstreichen Systemen von Laubengängen, Heckenwänden, die weiterhin zu abwechslungsreichen Anlagen führen, wobei sinnreich erdachte Labyrinth und die hübschen Einfälle der Naturtheater eine Rolle spielen. Statuenreihen ziehen die bestimmenden Linien nach. Wasserbecken tauchen zur Rechten und Linken auf, von plastischen Gruppen beherrscht, die von kunstreich geführten Strahlen umspült werden. Das Rokoko bringt freilich in diese überlieferte französische Systematik neue Varianten. Der Park wird durchsetzt von einer Unzahl überraschender Zieranlagen, die dem geistreichen und gefühlvollen Wesen der Epoche ihre Entstehung verdanken. Frei verteilte Skulpturen grüßen aus dem Halbdunkel schattiger Winkel. Chinesische Häuschen tauchen wie von ungefähr auf und entrücken den Spaziergänger in phantastische Ferne.

Da kommt von England die große Neuerung. Das Volk, das von jeher den Schwerpunkt seines Lebens mehr auf dem Lande als in den Städten gesehen hatte, das trotz Großstadtkultur und aufblühender Industrie mit der Natur eng verbunden blieb, das darum auch im Verlauf des Jahrhunderts den Grundstein zur modernen Landschaftsmalerei legen konnte, mußte der strengen Trockenheit in der Behandlung des Gartens widersprechen. Schon zu Shakespeares Zeiten hatte Francis Bacon seinen „Essay on the garden“ veröffentlicht, der die Auflehnung gegen den Zwang des romanischen Südens bedeutete und die Forderung stellte, wenigstens ein Teil des Gartens „solle eine Wildnis sein von Baum und Gebüsch“. Die Dichter des 18. Jahrhunderts, Pope, Addison, folgten ihm. Die Verspottung der Versailler Manier, das Verlangen, in Park und Garten „eine Nachahmung der Natur“ zu sehen, wurde immer stürmischer. Im zweiten

6

Viertel des Jahrhunderts setzte sich der Landschaftsmaler William Kent, den wir schon kennenlernten, für die neuen Ideen ein, und der königliche Gärtner Brown schuf im Park von Hampton Court das klassische Vorbild des englischen Gartens. Nun verschwand die Künstelei. Die Wege verließen ihre schnurgerade Richtung und nahmen gewundene Linien an, daß der Spaziergänger träumerisch und neugierig den Überraschungen folgte, die sie ihm zu bieten hatten. An Stelle der Bosketts und stereometrisch verschnittenen Büsche treten freie Baumgruppen, die mit weiten Rasenflächen wechseln. Das Wasser wird nicht mehr in architektonische Becken gefaßt, sondern plätschert als Bächlein durch Wiesengründe. An Stelle der regelmäßigen Kaskaden tritt der rauschende, wie durch eine willkürliche Laune der Natur entstandene, über unregelmäßig verstreutes Felsgestein sich ergießende Wasserfall. Kurz: der Park wird ein gepflegter Wald (Abb. 600—603).

Der Fortschritt war überwältigend und einleuchtend. Man atmete auf. Nur freilich: man übersah, daß auch hier ein redlich Stück Künstelei mit am Werke war, da der Gartenarchitekt nun bedacht blieb, auf begrenztem Raume möglichst alle Kennzeichen freier Landschaftsschönheit verschiedenster Art aneinanderzudrängen. Die spielerische Grundstimmung des Rokoko sprach schließlich ein Wort mit, um doch auch künstlichem Zierrat die Bahn frei zu machen. Namentlich der Architekt Chambers, von dem gleichfalls schon die Rede war, wurde hier einflußreich. Er hatte eine Reise nach Ostasien unternommen und war erfüllt von den Eindrücken der chinesischen Gärten. Literarisch und praktisch trat er unter der Wirkung dieses Erlebnisses für reich verstreuten Schmuck ein, für Brücken und Felsenpartien, für Pagoden, Gartenhäuschen, Pavillons aller Art.

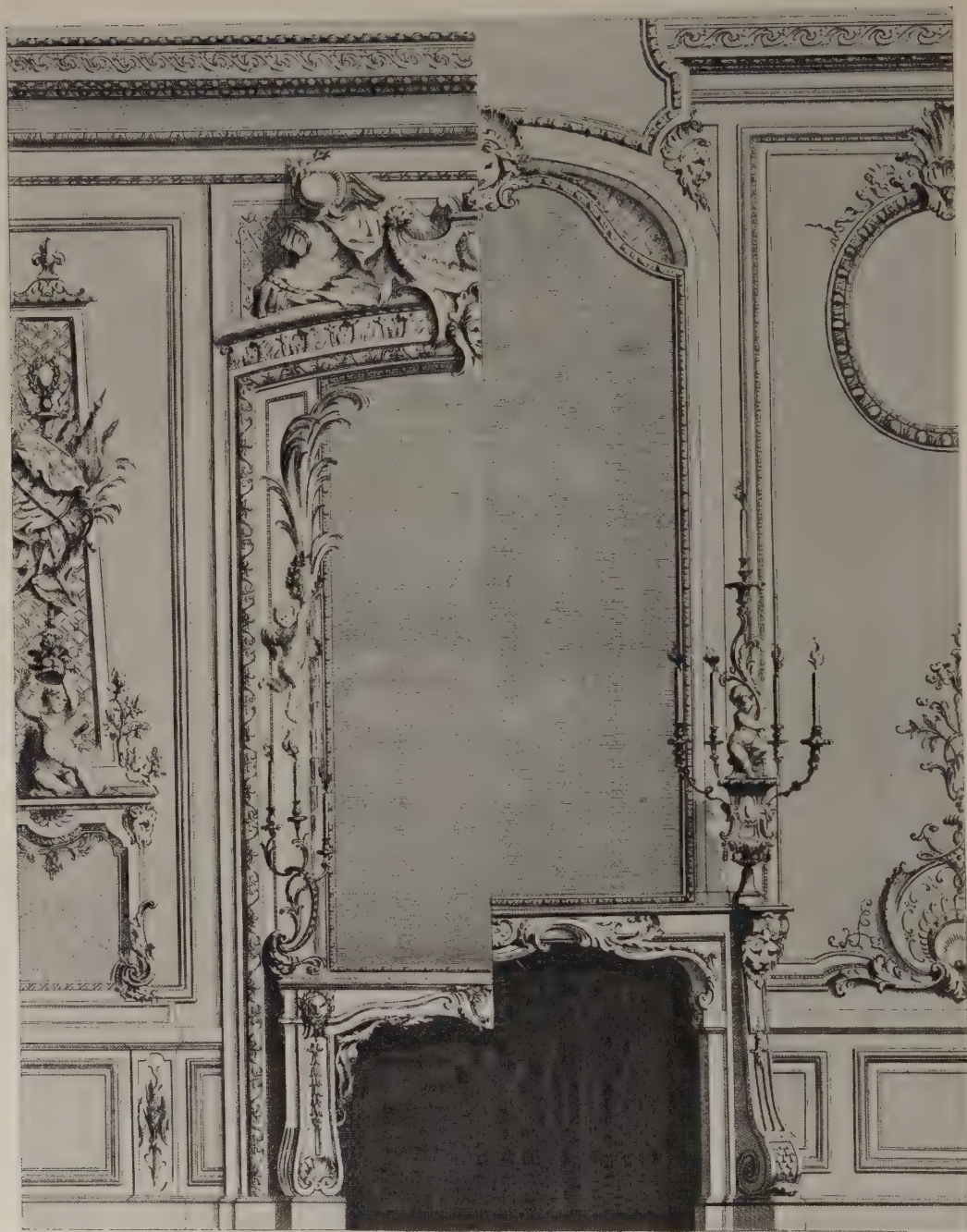
Ein Grundakkord der Rokokoepoche war im englischen Garten angeschlagen: ihre sehnsüchtige Rückkehr zur Natur. Auch die witzigen und sentimentalsten Einfälle, die exotischen Akzente, die man zuließ, konnten das Wesen der neuen Gedanken nicht berühren. Sie erscheinen gewiß an manchen Orten verzerrt, so daß, wie bei Balthasar Denners Porträtköpfen, die Natur zur Unnatur wird. Sie erscheinen vermischt mit schnörkelhaften und verzierten Vorstellungen, die ihren Sinn durchschneiden. Doch wo tiefes, andachtsvolles Naturgefühl sich mit künstlerischem Geschmack verband, führte die aus innigem Empfinden, aus freier Geistigkeit stammende Freude an einer Organisation der gewachsenen Gotteswelt durch weise künstlerische Ordnung zu beglückenden Lösungen. Nicht mit Unrecht hat man den Park zu Weimar (Abb. 604) Goethes „schönstes Gedicht“ genannt. Hier hat das Rokoko, abseits von der phantasievollen und glitzernden Betätigung seiner Lebensfreude, die den Blick für seine kunstgeschichtliche Mission leicht irreführt, seinen tiefsten Sinn erfüllt.

F R A N K R E I C H

ARCHITEKTUR UND INNENDEKORATION .	S. 127
MALEREI UND GRAPHIK	S. 150
PLASTIK	S. 241



Jules Hardouin-Mansart und Robert de Cotte: Die Schloßkapelle in Versailles



Gilles-Marie Oppenort: Entwurf zur Neuausstattung eines Saales „à l’Italienne“
im Palais Royal zu Paris



Gilles-Marie Oppenort: Entwurf zur Neuausstattung
der großen Säle im Palais Royal zu Paris



Robert de Cotte: Die „Goldene Galerie“ im Hôtel de La Vrillière zu Paris



Jean Courtonne: Hôtel de Matignon in Paris, Gartenseite



Germain Boffrand: Aufriß eines Jagdhauses für den Kurfürsten Max Emanuel von Bayern



Ovaler Saal im Obergeschoß des Hôtel de Soubise in Paris
Ausstattung von Germain Boffrand, Gemälde von Charles-Joseph Natoire



Juste-Aurèle Meissonnier: Entwurf zum Pariser Hause des Sieur Bréthous
Schnitt durch die vier Stockwerke



Juste-Aurèle Meissonnier: Entwurf für die Fassade von St. Sulpice in Paris. 1726



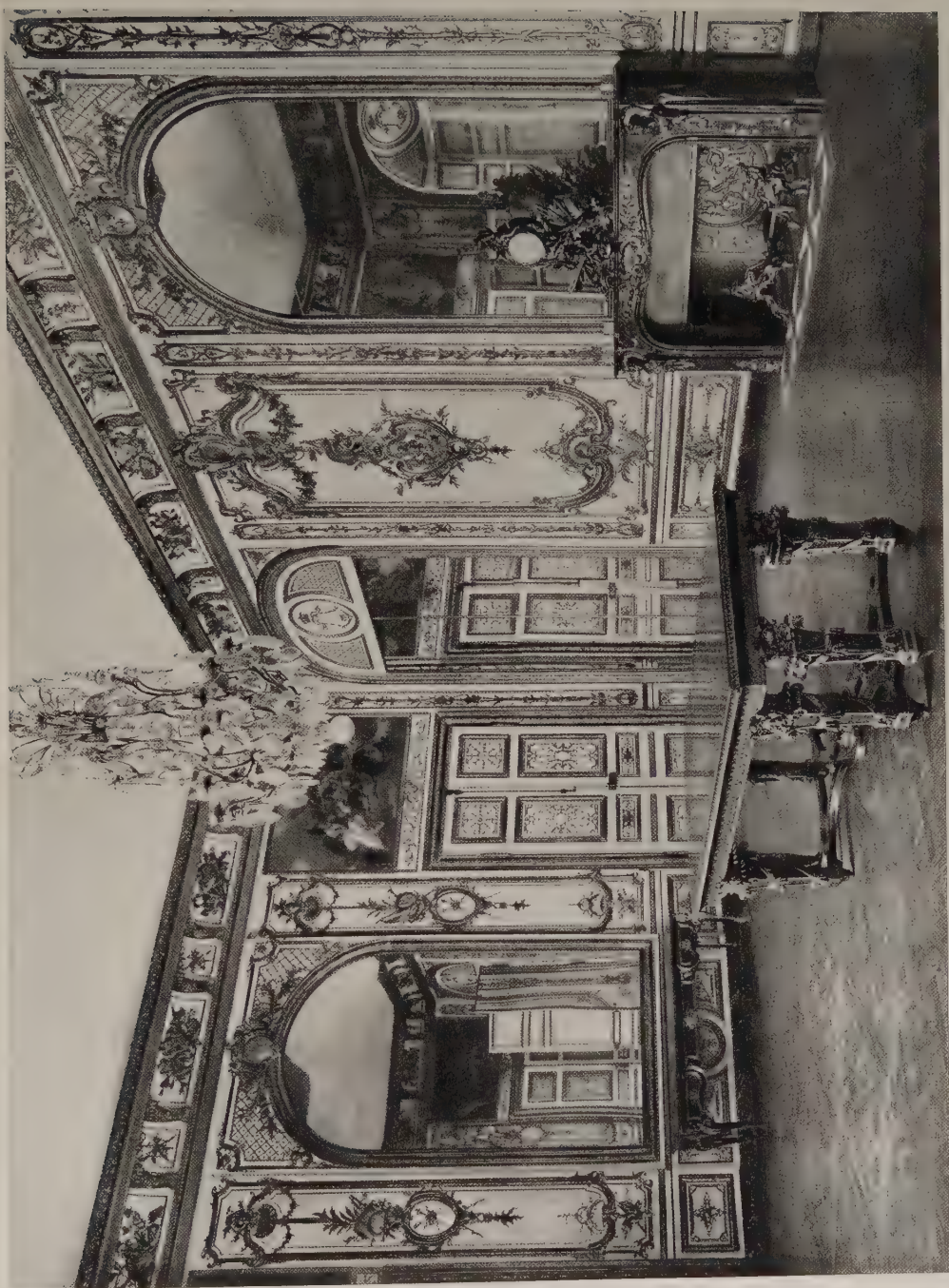
Jean-Nicolas Servandoni: Entwurf für die Fassade von St. Sulpice in Paris. 1732



S. W. 1. Conseil in Schloss Fontainebleau. Wandmalereien von Francois Boucher. Carle van Loo II. a.



Jacques-Ange Gabriel: Der „Neue Platz Ludwigs XV.“ (heute „Place de la Concorde“) in Paris



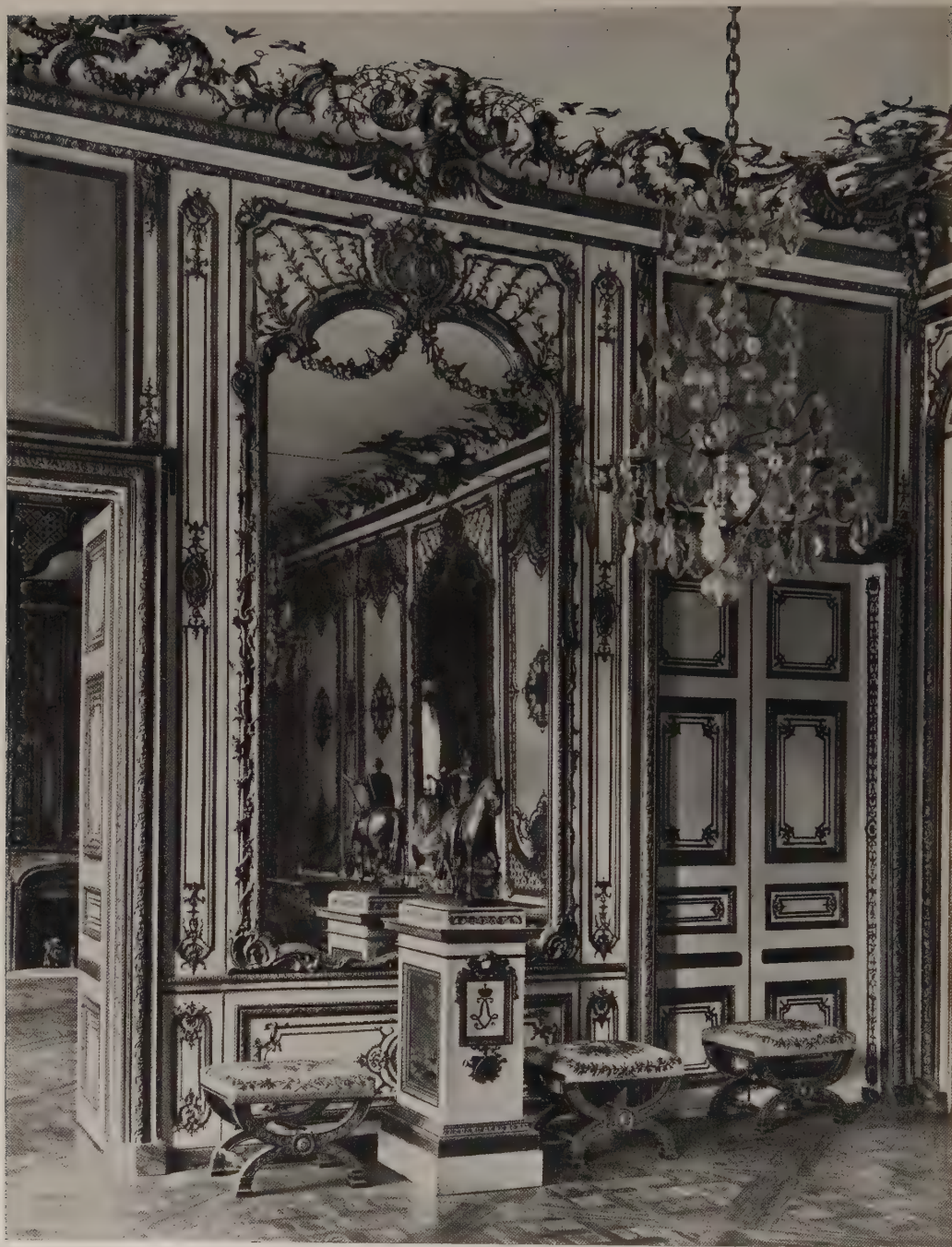
Jacques-Ange Gabriel: Salle du Conseil im Schloß zu Versailles. Ausstattung von Antoine Rousseau



Jacques-Ange Gabriel: Das Schlafzimmer Ludwigs XV. im Schloß zu Versailles



Jacques-Ange Gabriel: Das Uhrenkabinett im Schloß zu Versailles. Ausstattung von Jacques Verberct



Das Uhrenkabinett im Schloß zu Versailles. Teilansicht



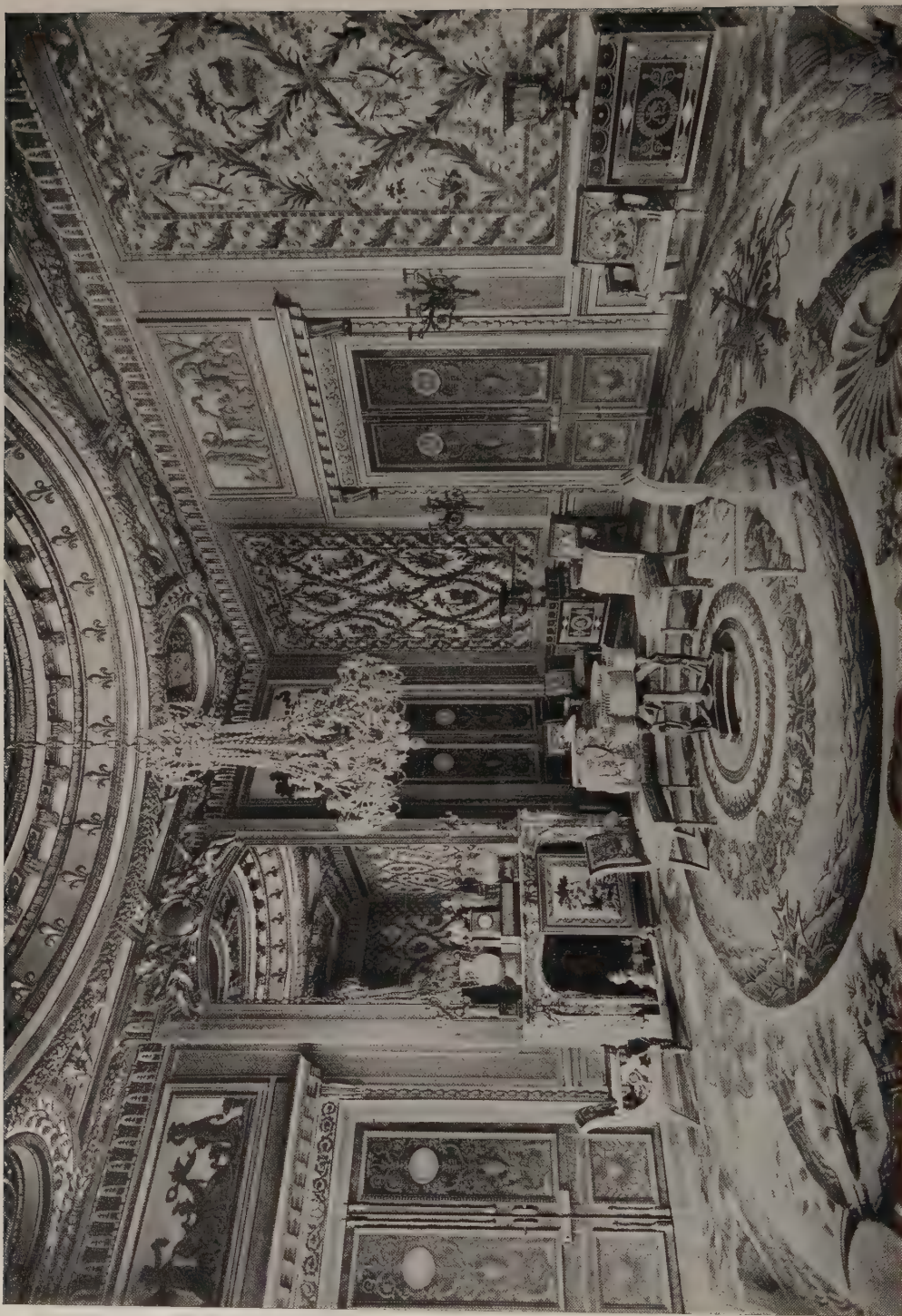
Jacques-Ange Gabriel: Musikzimmer der Marie-Adélaïde im Schloß zu Versailles
Ausstattung von Jacques Verberckt



Jacques-Ange Gabriel: Die Bibliothek Ludwigs XVI. im Schloß zu Versailles
Ausstattung von Antoine Rousseau u. a.



Kabinet der Königin Marie-Antoinette im Schloß zu Versailles



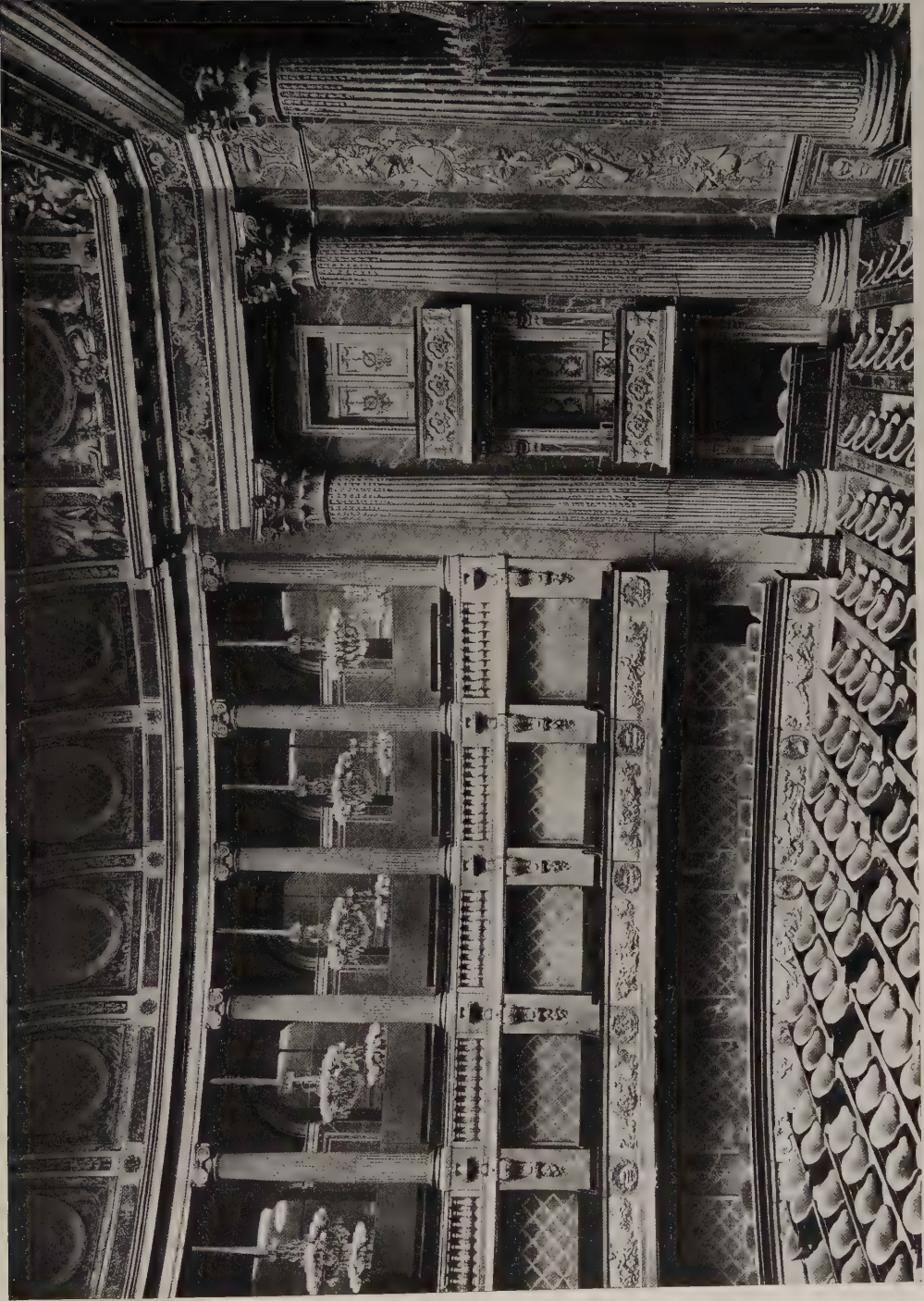
Schlafzimmer der Königin Marie-Antoinette in Schloß Fontainebleau



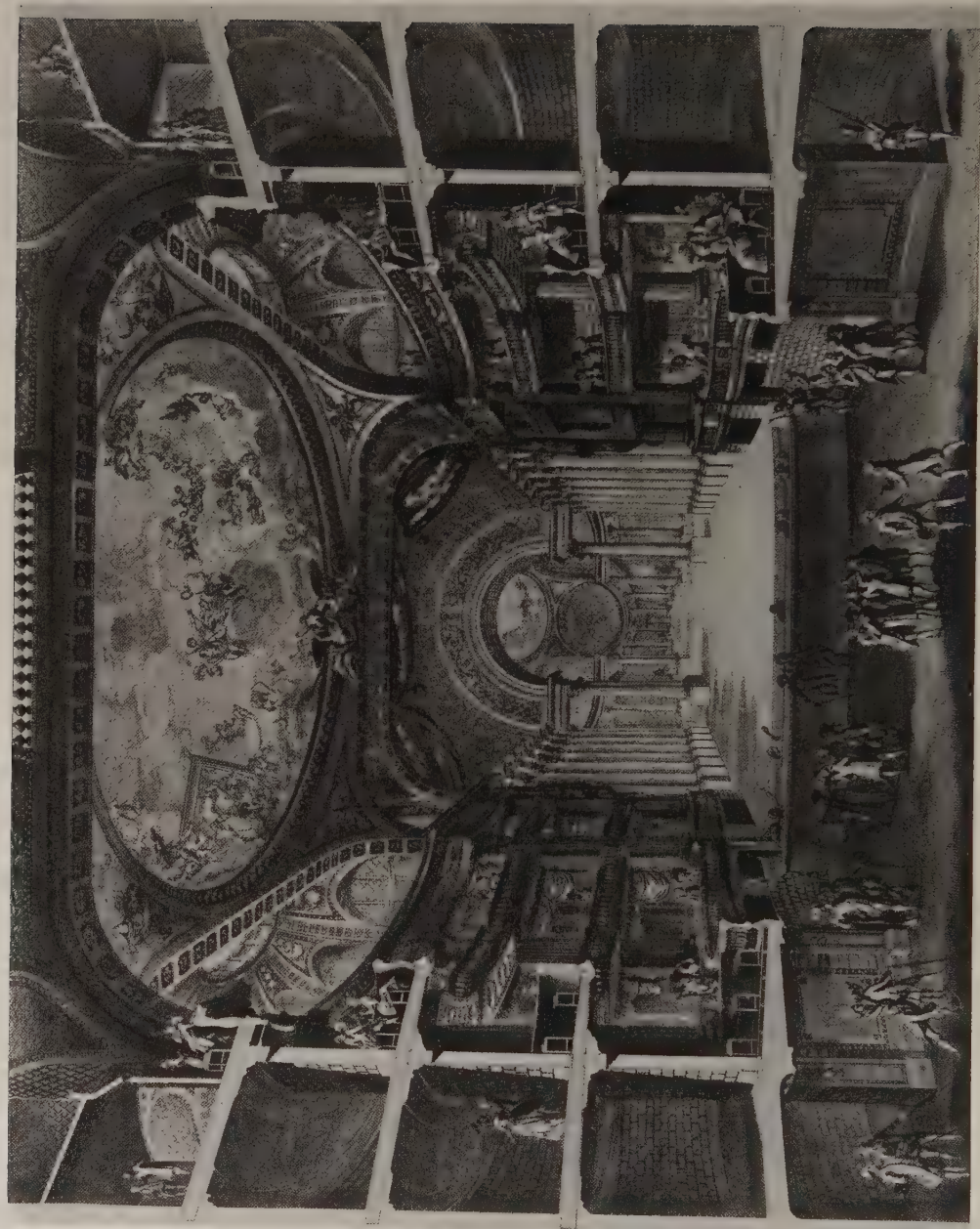
Jacques-Ange Gabriel: Schloß Petit-Trianon im Park von Versailles



Jacques-Ange Gabriel: Das Theatergebäude des Schlosses zu Versailles



Jacques-Ange Gabriel: Inneres des Theaters von Schloß Versailles. Ausstattung nach Entwürfen von Augustin Pajou



Victor Louis: Inneres des Theaters in Bordeaux



Victor Louis: Das Theater in Bordeaux



Antoine Watteau: Die Nachhut. Nantes, Museum



Antoine Watteau: Der Tanz. Potsdam, Neues Palais



Antoine Watteau: Das Konzert. Potsdam, Schloß Sanssouci



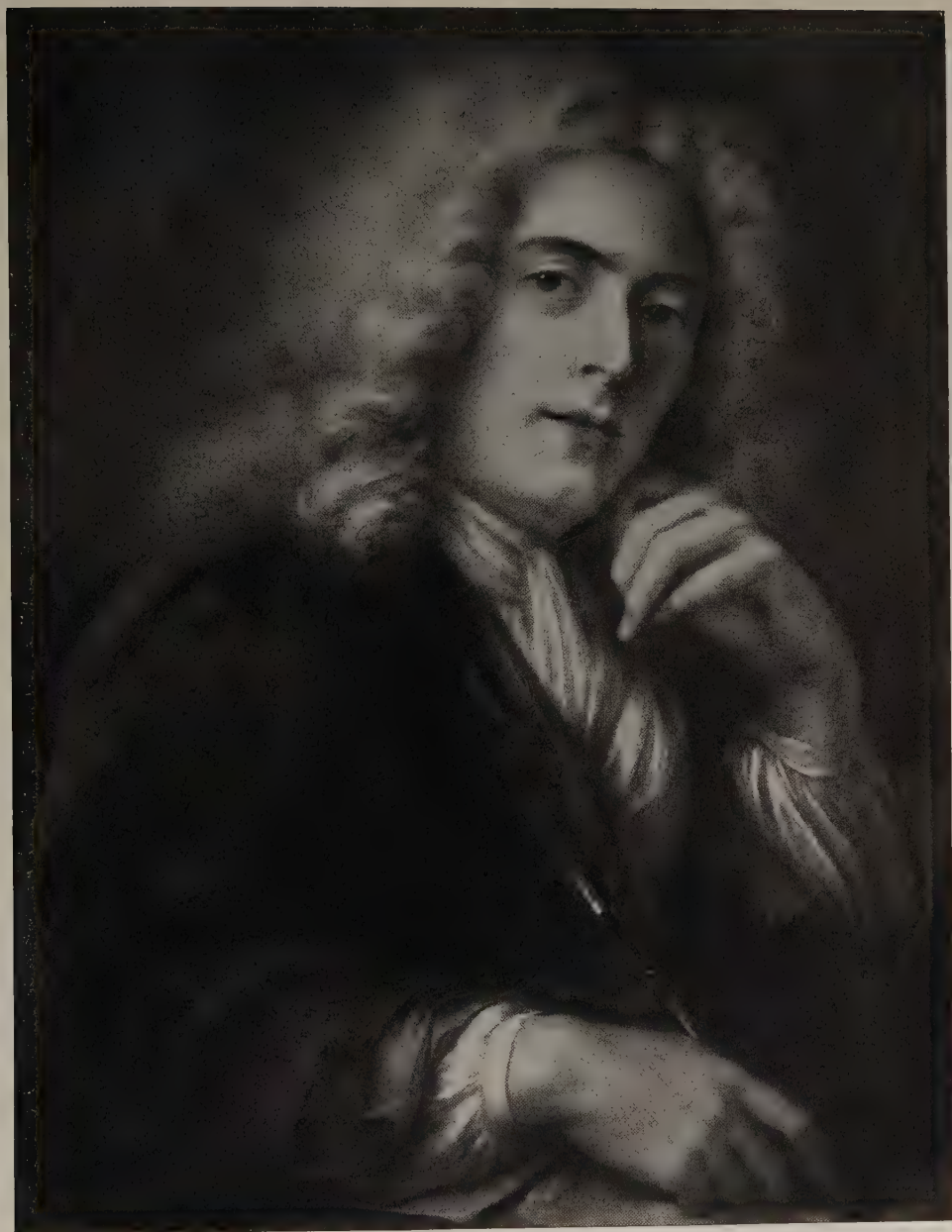
Antoine Watteau: Gesellschaft im Park. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Antoine Watteau: Die Einschiffung nach Cythere. Berlin, Schloß



Antoine Watteau Die Liebe auf dem Lande. Potsdam, Neues Palais



Antoine Watteau: Bildnis eines Mannes. Paris, Privatbesitz



Antoine Watteau: Französische Komödianten. New York, Privatbesitz



Antoine Watteau: Die italienische Komödie. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Antoine Watteau: „L'Indifférent“. Paris, Louvre



Antoine Watteau: „La Finette“. Paris, Louvre



Antoine Watteau: Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint. (Linke Hälfte)
Charlottenburg, Schloß



Antoine Watteau: Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint. (Rechte Hälfte)
Charlottenburg, Schloß



Antoine Watteau: Der Scherenschleifer. Handzeichnung. Paris, Louvre



Antoine Watteau: Gilles. Paris, Louvre



Jean Raoux: Gärtner und Gärtnerin. Potsdam, Schloß Sanssouci



Jean-Marc Nattier: Bildnis der Königin Maria Leszczynska. Dijon, Museum



Jean-Marc Nattier: Bildnis der Madame de Pompadour, Versailles, Schloß



Jean-Marc Nattier: Das Bad (Bildnis der Mademoiselle de Clermont)
London, Wallace Collection



Jean-Marc Nattier: Madame de Châteauroux. Marseille, Museum



Nicolas Lancret: Die schöne Griechin. London, Wallace Collection



Nicolas Lancret: Die Tänzerin Camargo. Potsdam, Neues Palais



Nicolas Lancret: Das Jagdfrühstück. Potsdam, Neues Palais



Nicolas Lancret: Der Winter. Paris, Louvre



Nicolas Lancret: Die Schaukel. Potsdam, Stadtschloß



Nicolas Lancret: Der Tanz an der Fontäne. Potsdam, Stadtschloß



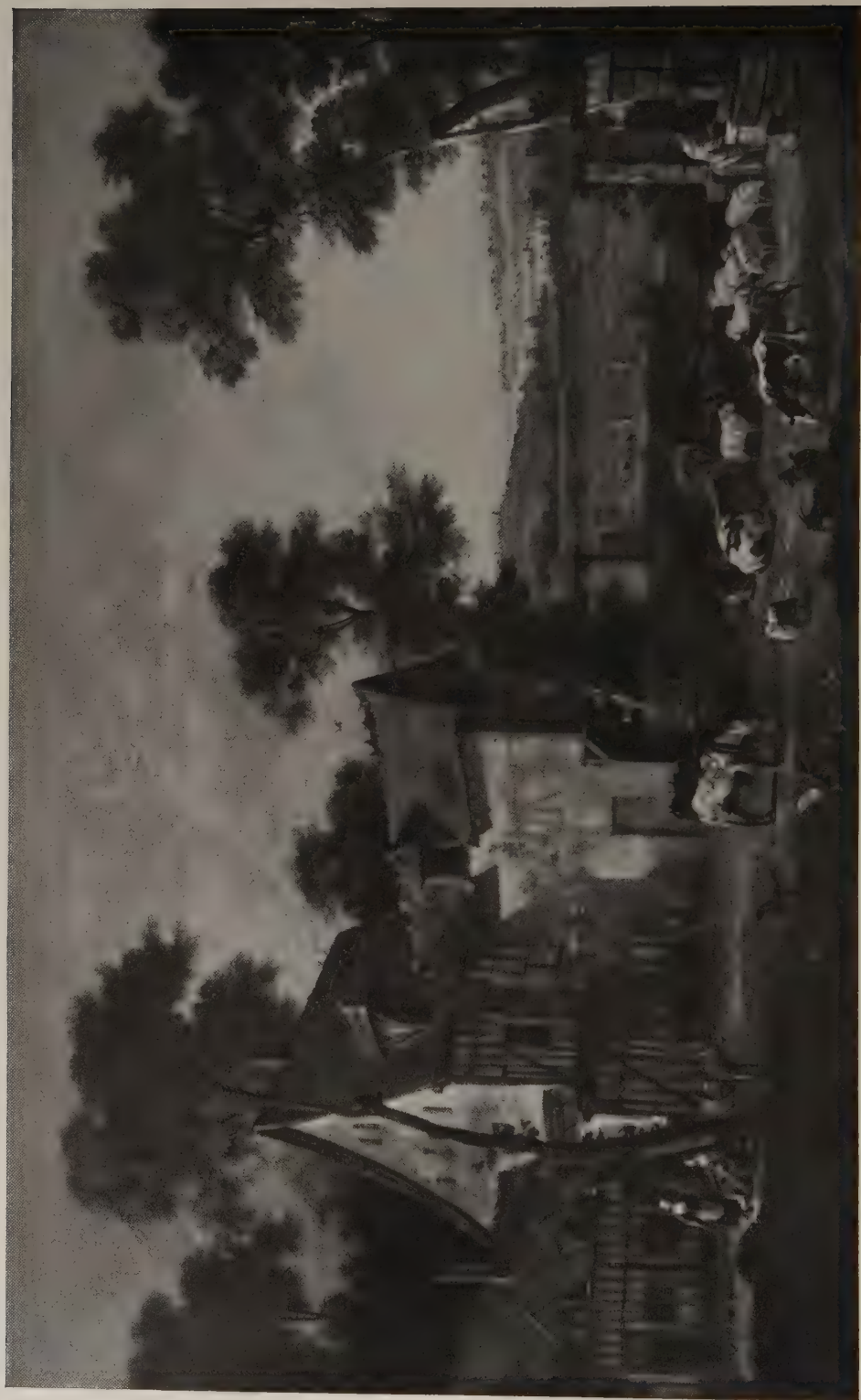
Nicolas Lancret: Das Schinkenfrühstück. Chantilly, Musée Condé



Nicolas Lancret: Baumstudie. Rötelzeichnung. London, British Museum



Jean-François de Troy: Das Austernfrühstück. Chantilly, Musée Condé



Jean-Baptiste Oudry: Der Bauernhof. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Pater: Galantes Fest. London, Sammlung Rothschild



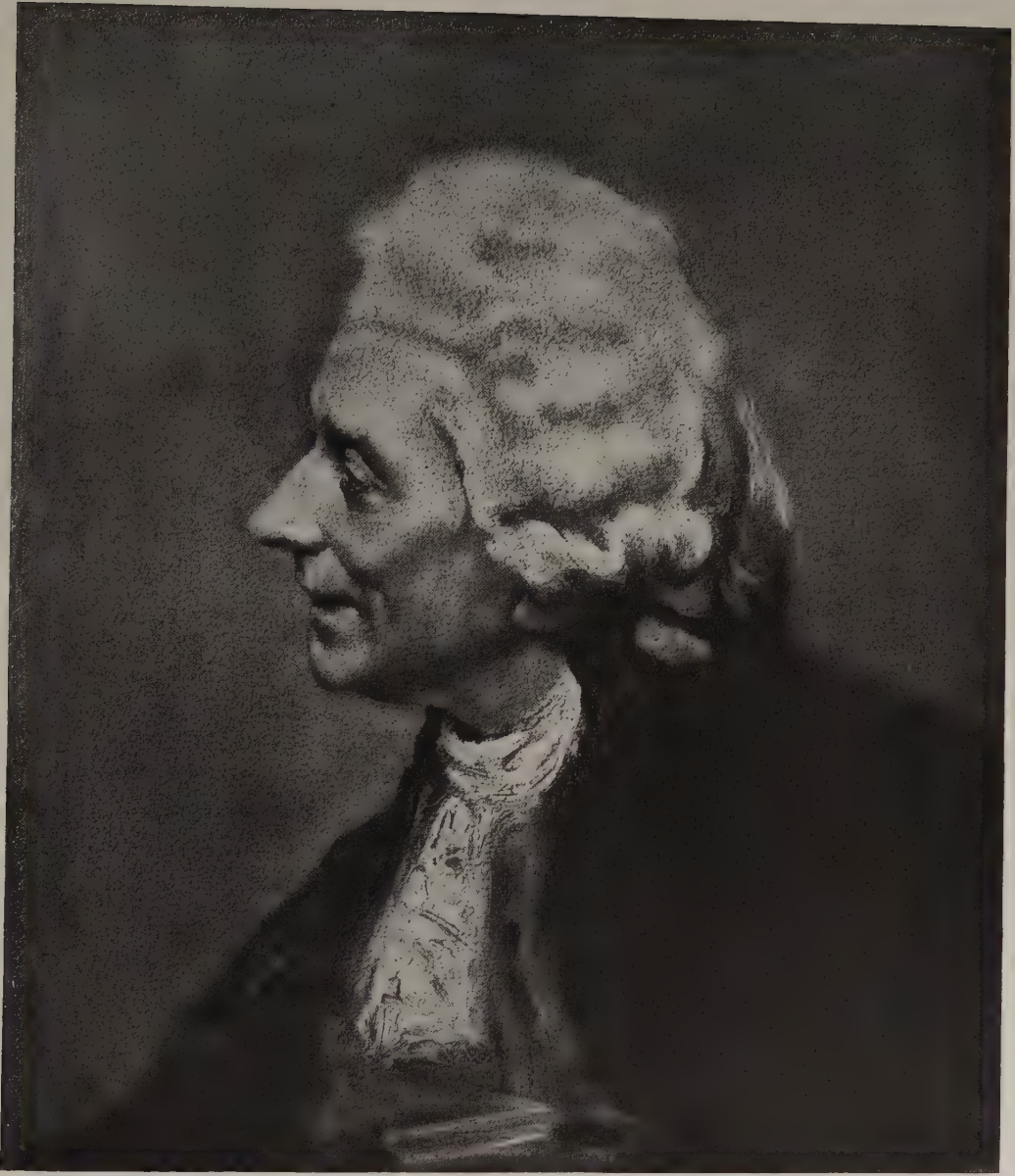
Jean-Baptiste Pater: Badende Frauen. Ehemals Paris, Sammlung R. Kann



Jean-Baptiste Pater: Blindekuhspiel. Potsdam, Stadtschloß



Louis Tocqué: Bildnis des Marquis de Marigny. Versailles, Schloß



Jacques-André Portail: Bildnis des Malers François Boucher. Paris, Privatbesitz



Charles-Antoine Coypel: Dame vor dem Spiegel. Potsdam, Schloß Sanssouci



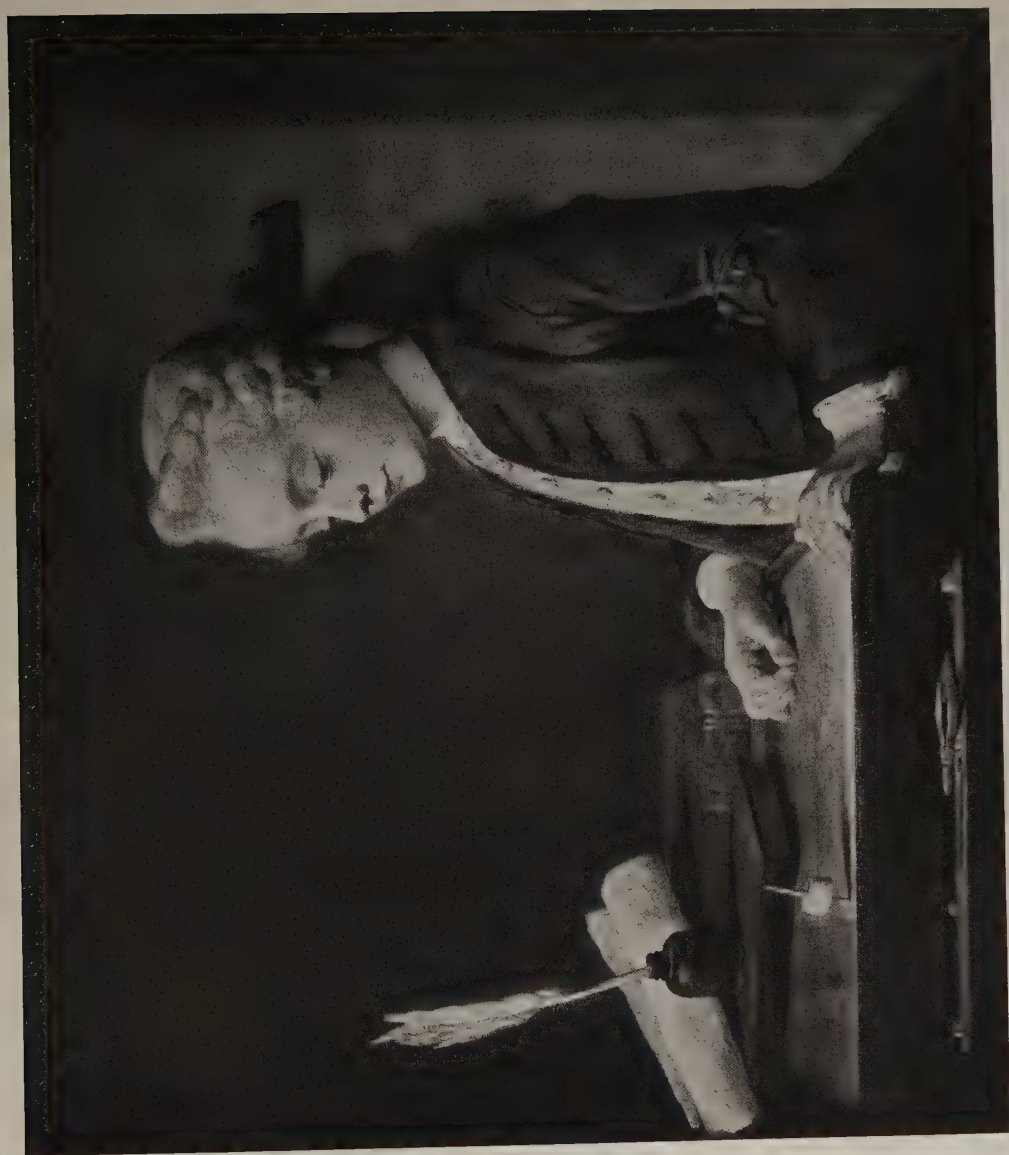
Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Selbstbildnis. Pastell. Paris, Louvre



Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Die Köchin. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie



Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Das Frühstück. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie



Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Der Kreiselspieler. Paris, Louvre



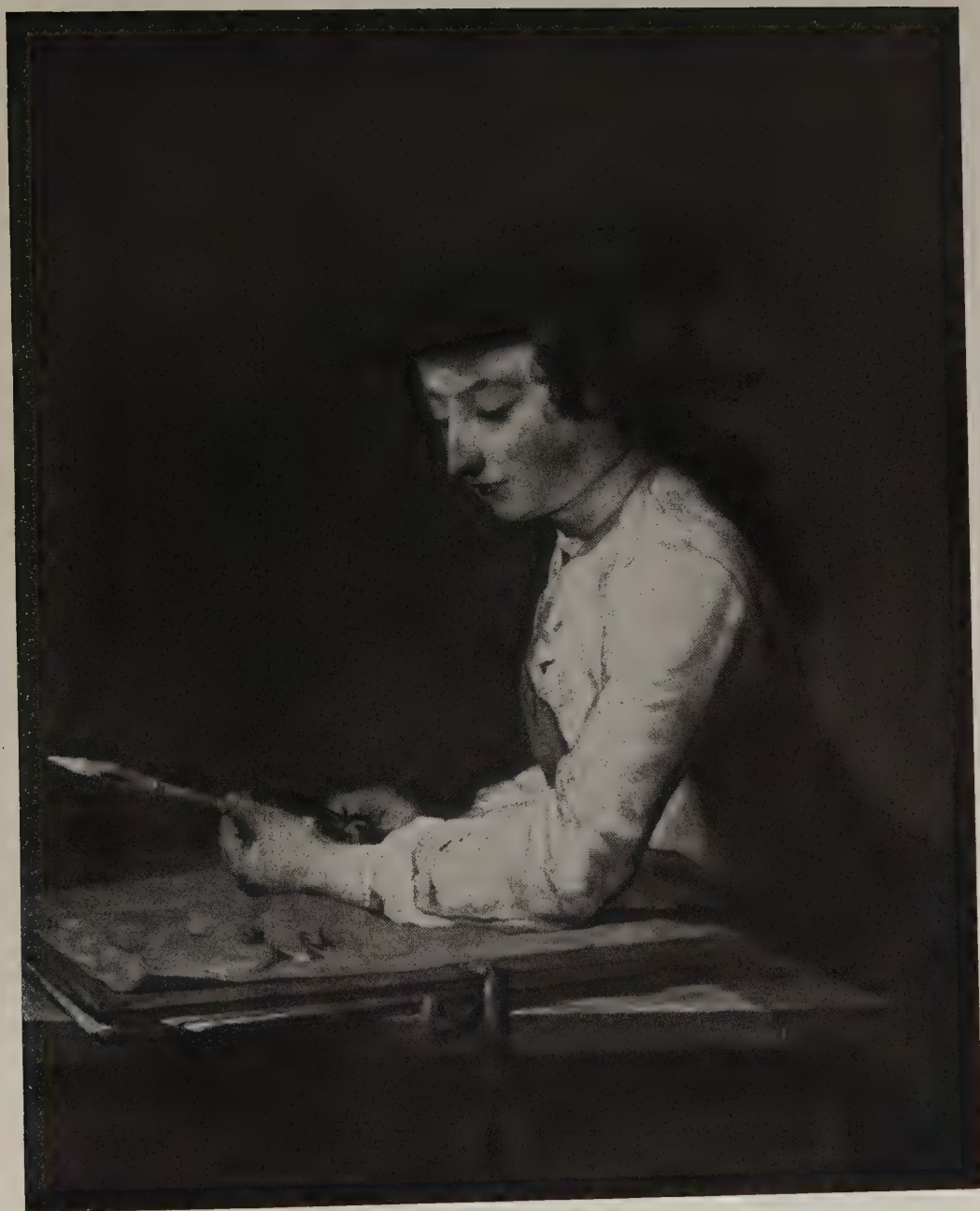
Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Mutter und Sohn. Wien, Liechtensteinsche
Gemäldegalerie



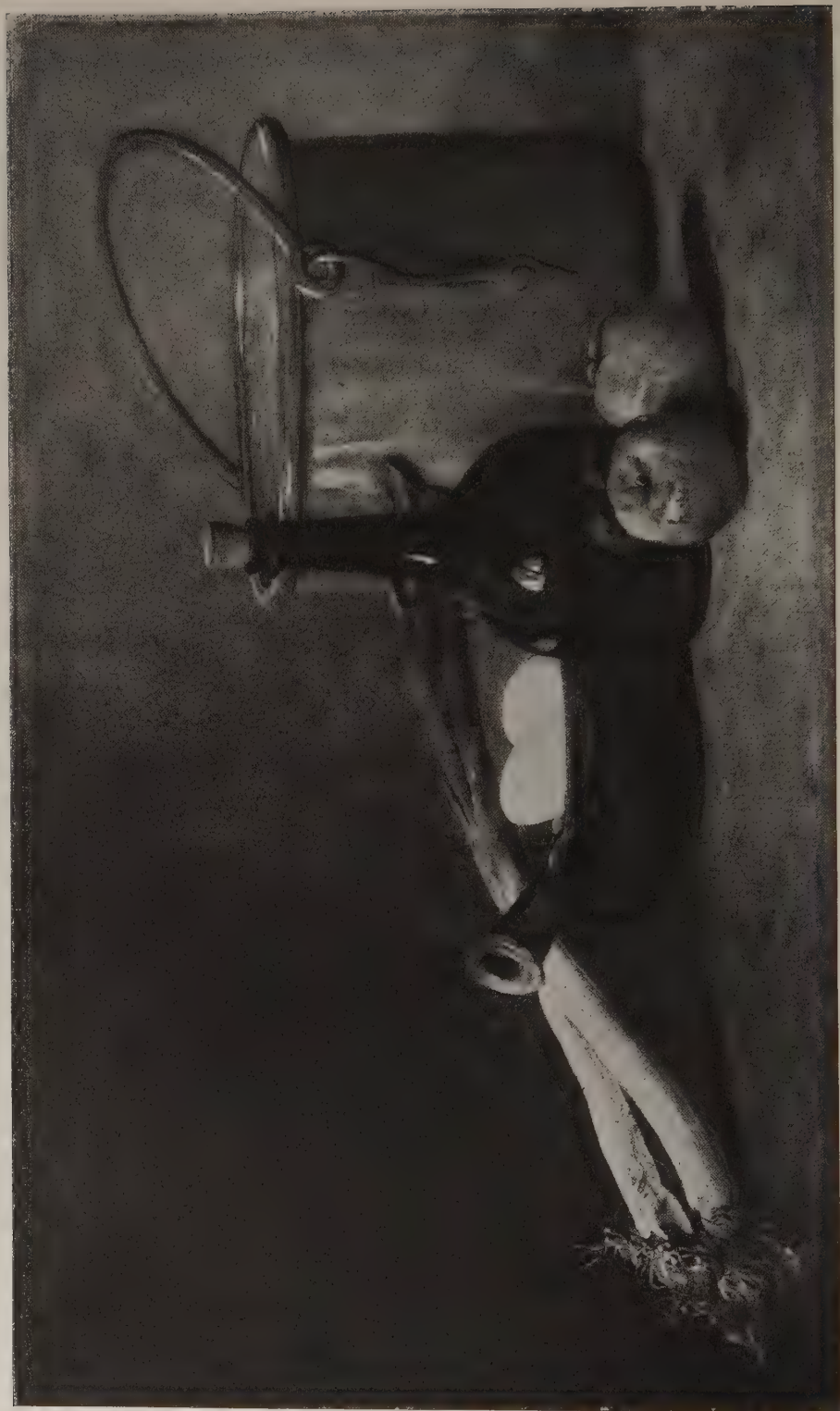
Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Das Tischgebet. Paris, Louvre



Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Die Briefsieglerin. Potsdam, Neues Palais



Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Der Zeichner. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Stilleben. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Stilleben. Paris, Louvre



Charles-Joseph Natoire: Zwei Darstellungen aus der Geschichte der Psyche
Paris, Hôtel de Soubise



Pierre Subleyras: Das Atelier des Künstlers. Wien, Akademie der bildenden Künste



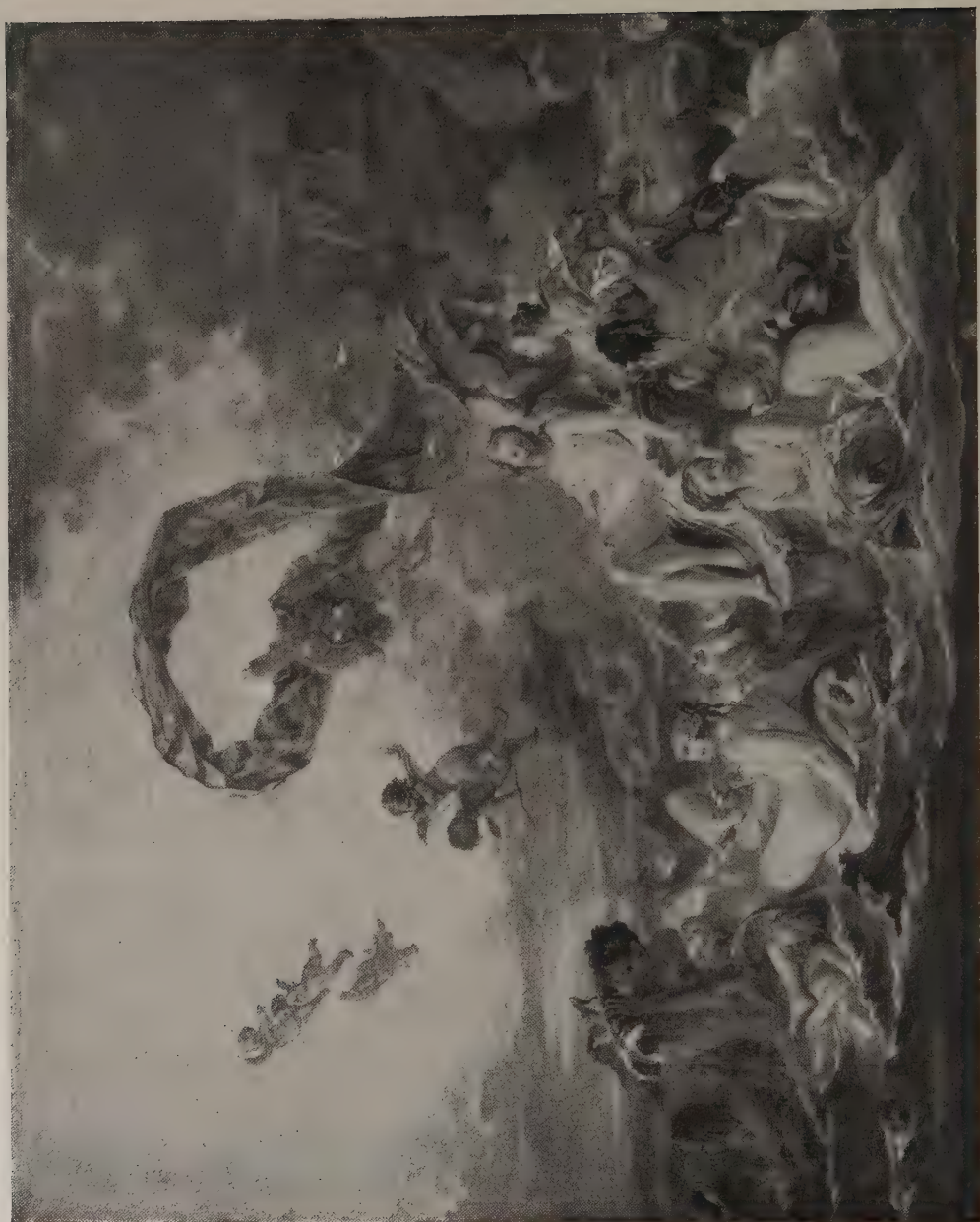
François Boucher: Die Toilette der Venus. London, Sammlung Rothschild



François Boucher: Bildnis der Madame de Pompadour, Versailles, Schloß



François Boucher: Bildnis der Madame de Pompadour. Edinburgh, National Gallery



François Boucher: Die Geburt der Venus. Stockholm, Nationalmuseum



François Boucher: Venus in der Schmiede des Vulkan. Paris, Louvre



François Boucher: Der Sonnenaufgang. London, Wallace Collection



François Boucher: Der gefangene Amor
London, Wallace Collection



François Boucher: Das Frühstück. Paris, Louvre



François Boucher: Bildnis einer jungen Dame. Paris, Louvre



François Boucher: Der Vogelkäfig. Paris, Hôtel de Soubise



Jean-Etienne Liotard: Das „Schokoladenmädchen“. Pastell
Dresden, Gemäldegalerie



Jean-Etienne Liotard: Bildnis der Madame Boëre. Pastell
Amsterdam, Rijksmuseum

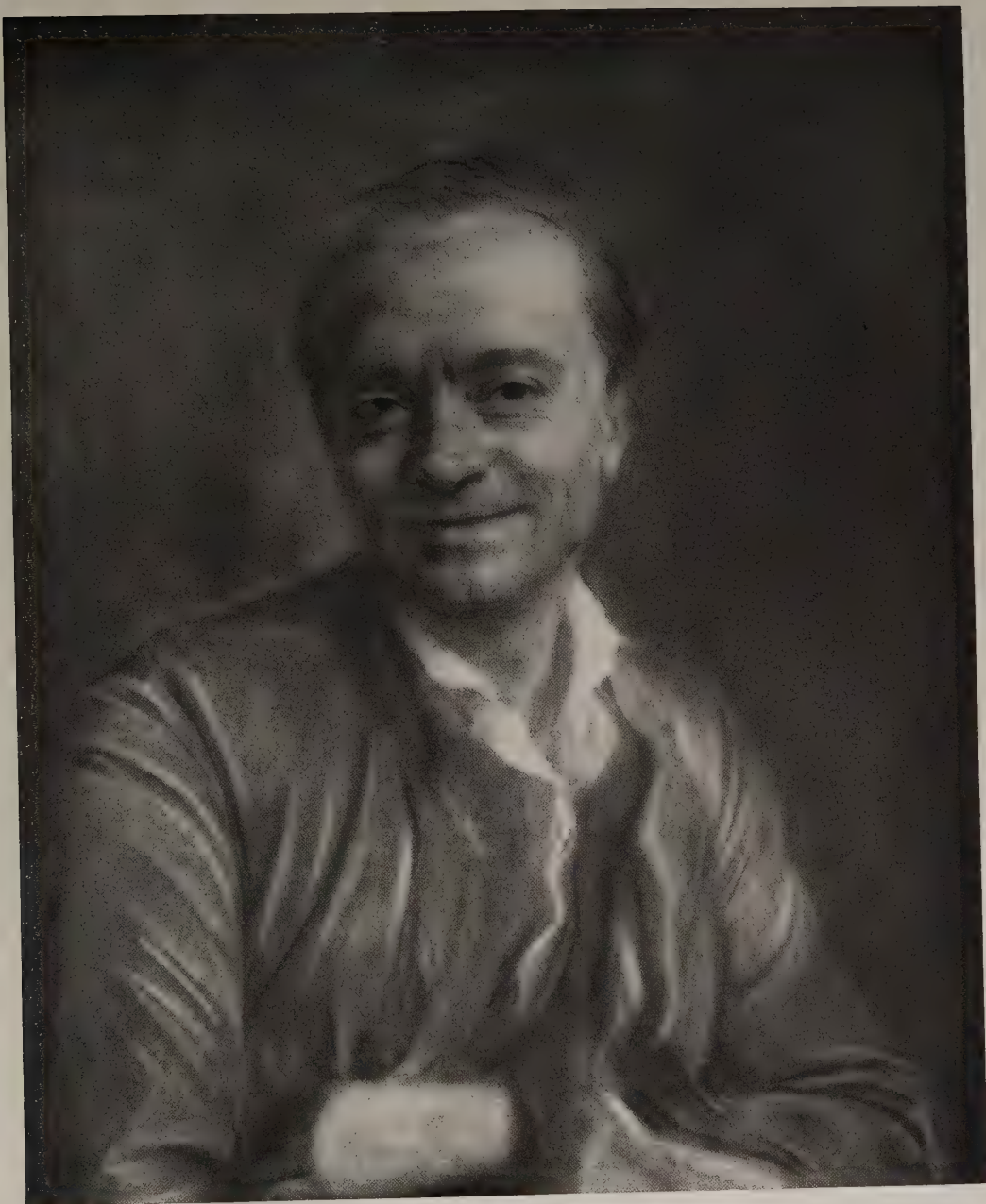




Jean-Etienne Liotard: Lesendes Mädchen. Pastell. Dresden, Gemäldegalerie



Jean-Etienne Liotard: Selbstbildnis in türkischer Tracht. Pastell
Dresden, Gemäldegalerie



Maurice-Quentin de La Tour: Selbstbildnis. Pastell. Paris, Louvre



Maurice-Quentin de La Tour: Bildnis der Madame de Pompadour. Pastell
Paris, Louvre



Maurice-Quentin de La Tour: Studie zum Bildnis der Madame de Pompadour. Pastell.
Paris, Louvre



Carle van Loo: Das Jagdfrühstück. Paris, Louvre



Michel-Barthélemy Ollivier: Der junge Mozart spielt am Hofe des Prinzen Conti. Paris, Louvre



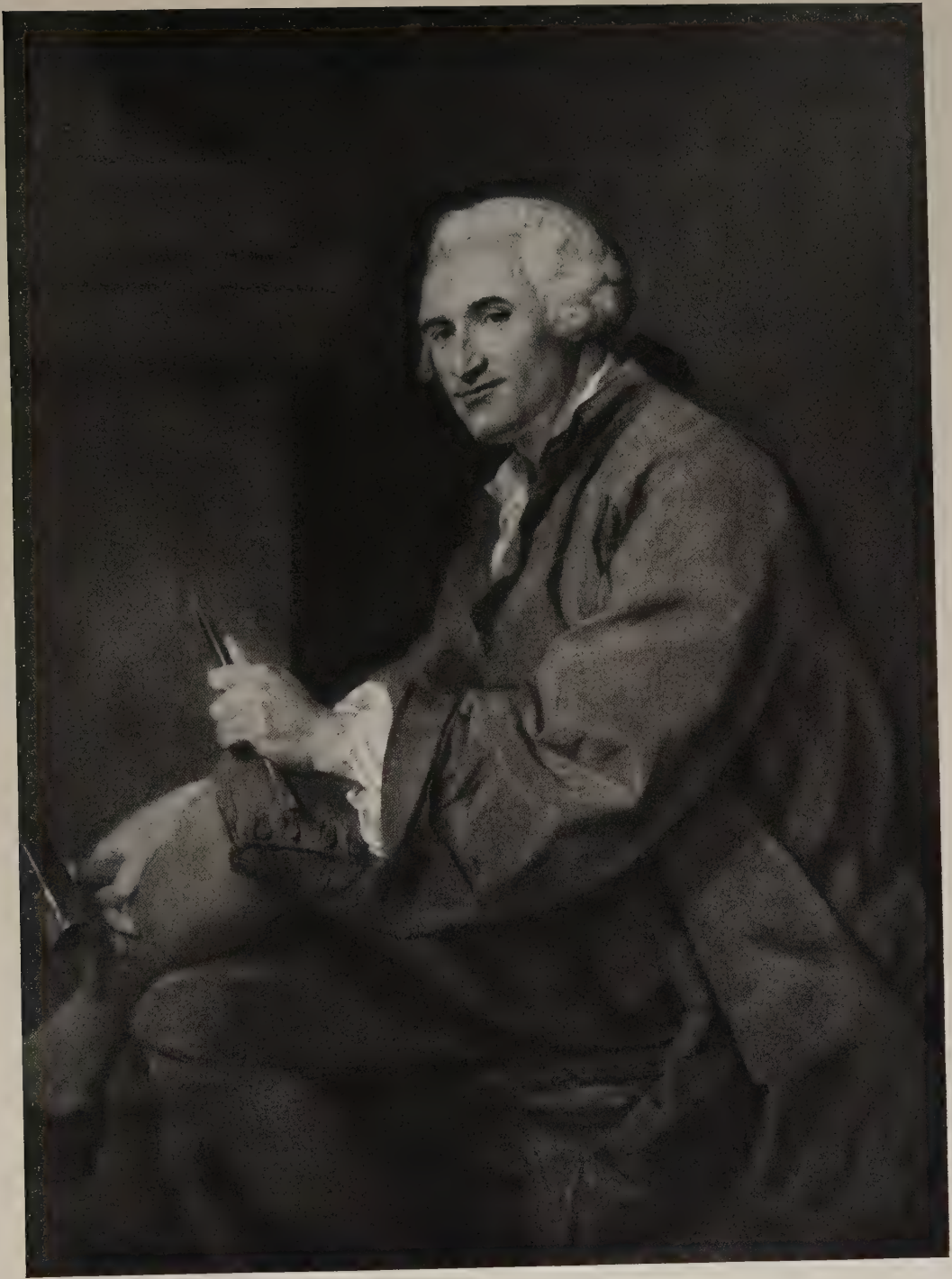
Claude-Joseph Vernet: Der Hafen von Marseille. Paris, Louvre



Alexandre Roslin: Bildnis der Comtesse de Bonneval. Paris, Privatbesitz



Jean-Michel Moreau le Jeune: Das Souper. Stich von I.-St. Helman



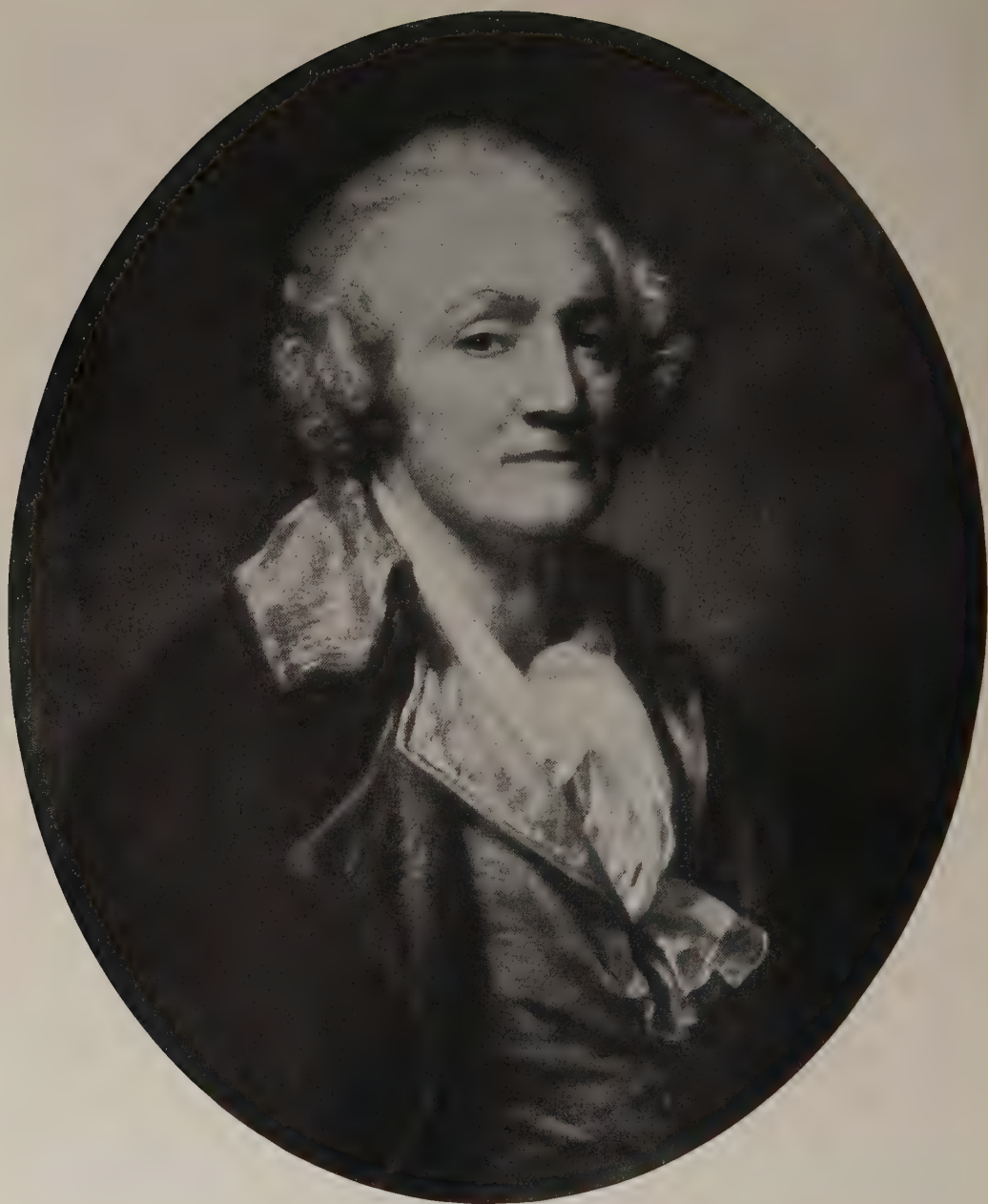
Jean-Baptiste Perroneau: Der Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Greuze: Die Dorfbräut. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Greuze: Der Fluch des Vaters. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Greuze: Selbstbildnis. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Greuze: Bildnis der Schauspielerin Sophie Arnould
London, Wallace Collection



Jean-Baptiste Greuze: Mädchenbildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Jean-Baptiste Greuze: Das Milchmädchen. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Greuze: Der zerbrochene Krug. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Greuze: Bildnis des Malers Jeaurat. Paris, Privatbesitz



Jean-François Jaume: Das Geständnis. Farbenkupferstich nach Nicolas Lavreince



Joseph-Siffred Duplessis: Bildnis des Komponisten Gluck. Paris, Privatbesitz



François-Hubert Drouais: Prinz Charles-Philippe und Prinzessin Marie-Adélaïde
Paris, Louvre



François-Hubert Drouais: Bildnis der Marquise de Soran. Paris, Louvre



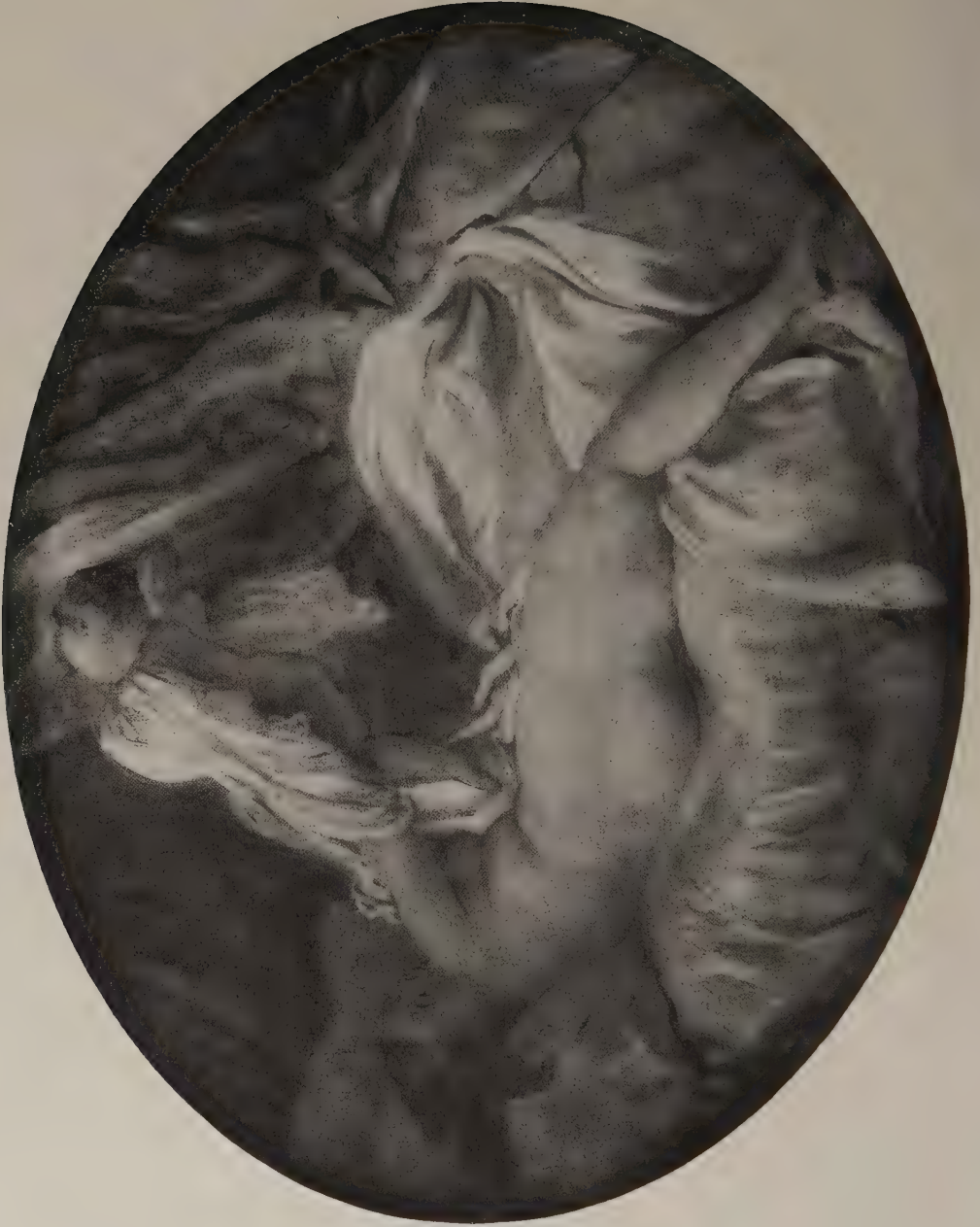
Henri-Horace Roland de La Porte: Stilleben mit Orangenbäumchen
Karlsruhe, Landesmuseum



Jean-Honoré Fragonard: Bildnis eines Knaben als Pierrot
London, Wallace Collection



Jean-Honoré Fragonard: Der Liebesbrunnen. London, Wallace Collection



Jean-Honoré Fragonard: Das geraubte Hemd. Paris, Louvre



Jean-Honoré Fragonard: Badende Frauen. Paris, Louvre



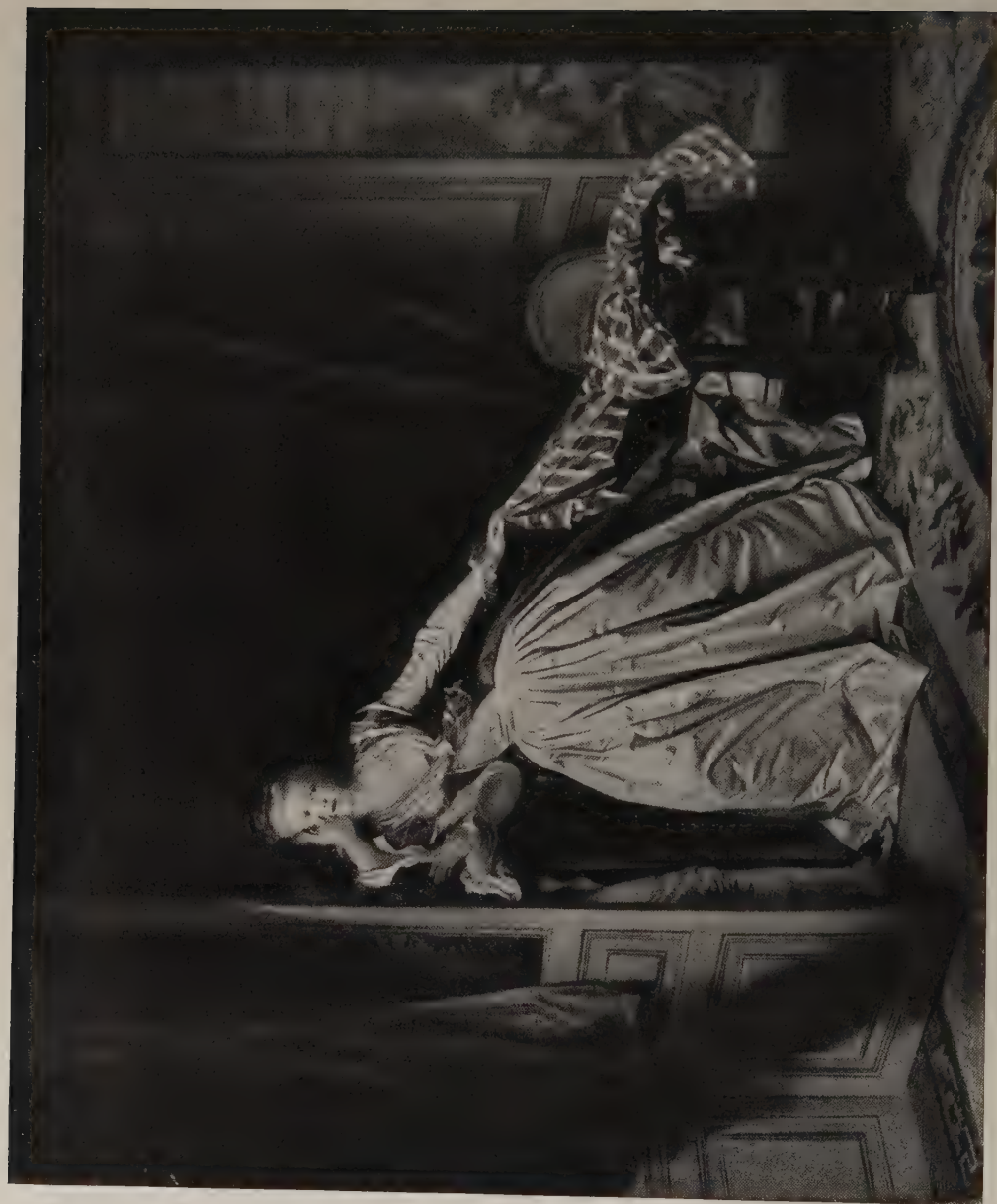
Jean-Honoré Fragonard: Die Toilette der Venus. Paris, Privatbesitz



Jean-Honoré Fragonard: Die Schaukel. London, Wallace Collection



Jean-Honoré Fragonard: Die Leserin. New York, Sammlung Erickson



Jean-Honoré Fragonard: Der Kuß, Leningrad, Eremitage



Jean-Honoré Fragonard: Der ertappte Liebhaber. Radierung



Jean-Honoré Fragonard: „Le Souvenir“. London, Wallace Collection



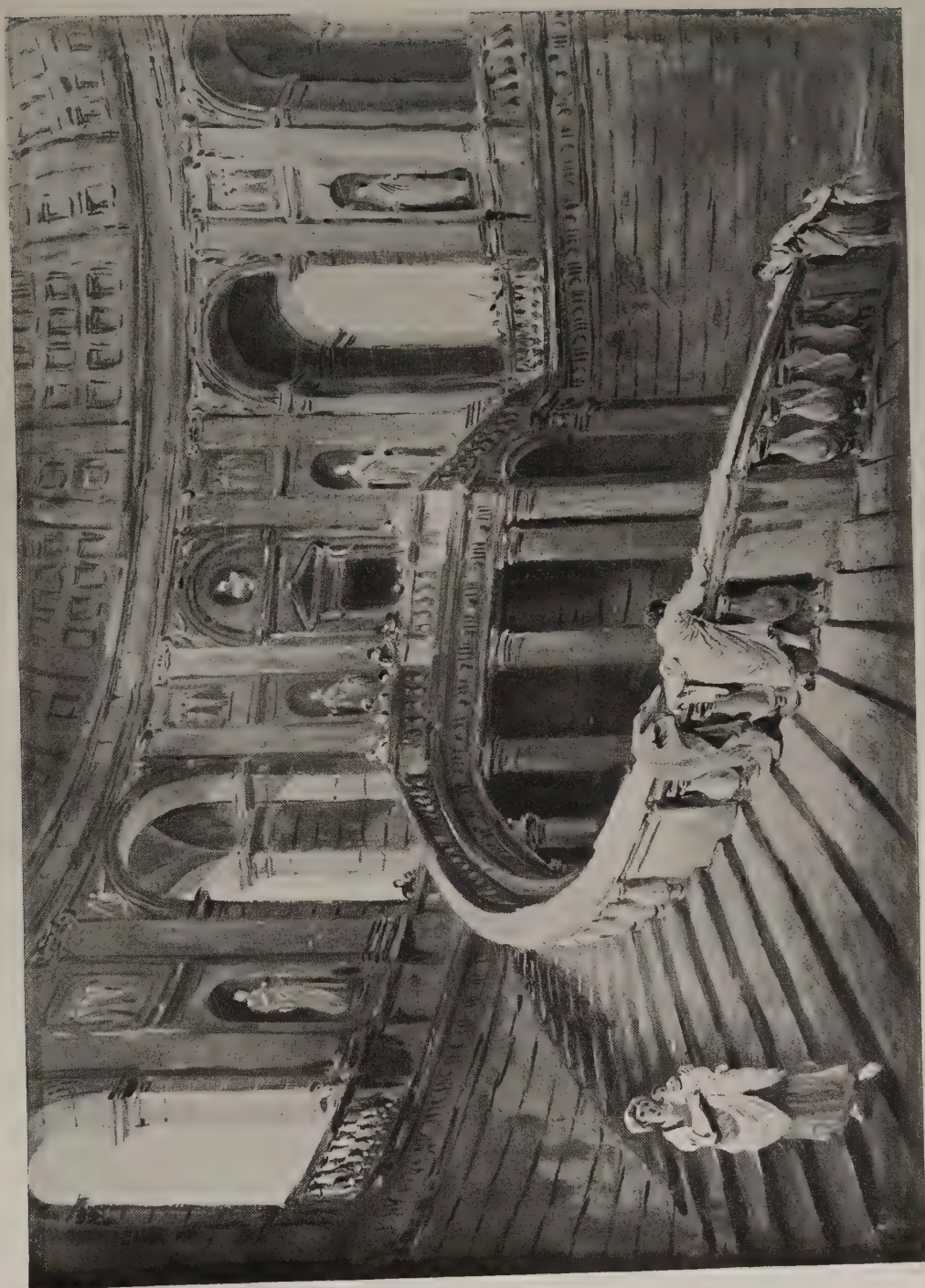
Jean-Honoré Fragonard: Die Gärten der Villa d'Este in Tivoli. London, Wallace Collection



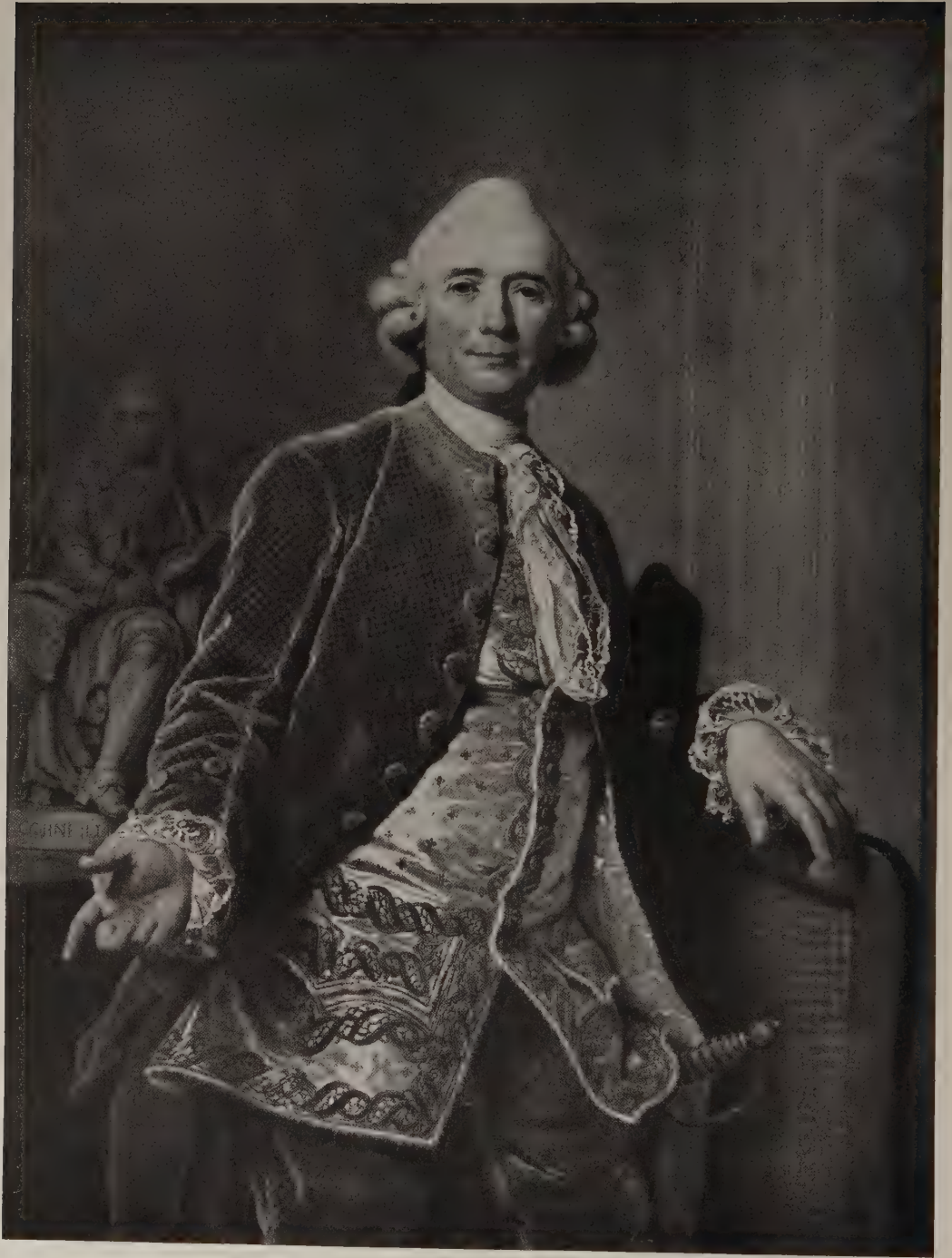
Hubert Robert: Parklandschaft mit Gärtner und Bäuerinnen. Paris, Sammlung Rothschild



Hubert Robert: Der Pont du Gard. Paris, Louvre



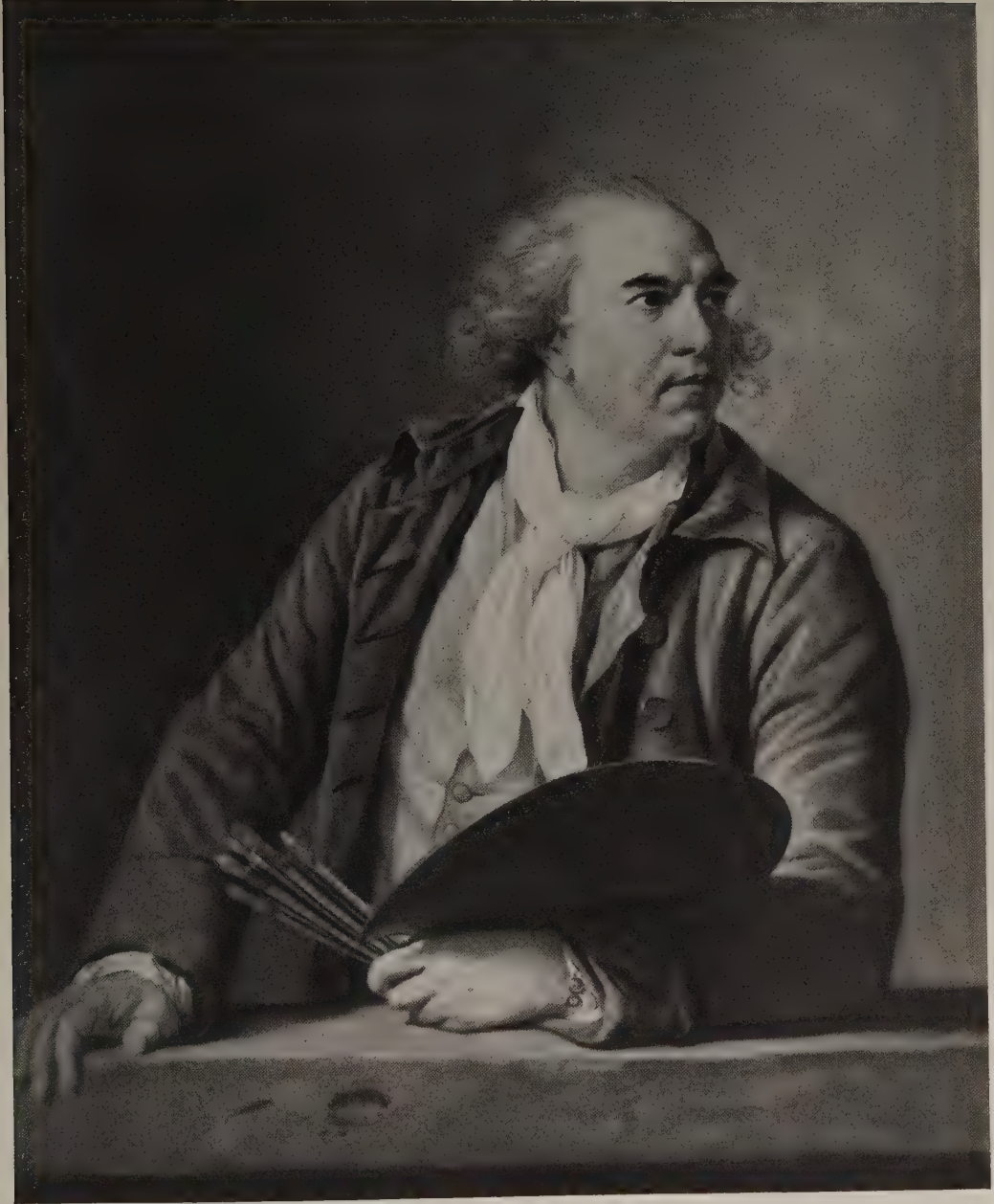
Hubert Robert: Die Treppe im Schloß zu Caprarola. Paris, Louvre



Jacques-Louis David: Der Bildhauer Caffieri. Paris, Privatbesitz



Louis-Philibert Debucourt: Der Tanz der Neuvermählten. Farbenkupferstich



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: Der Maler Hubert Robert. Paris, Louvre



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: Bildnis der Gräfin du Barry
London, Sammlung Lord Duveen



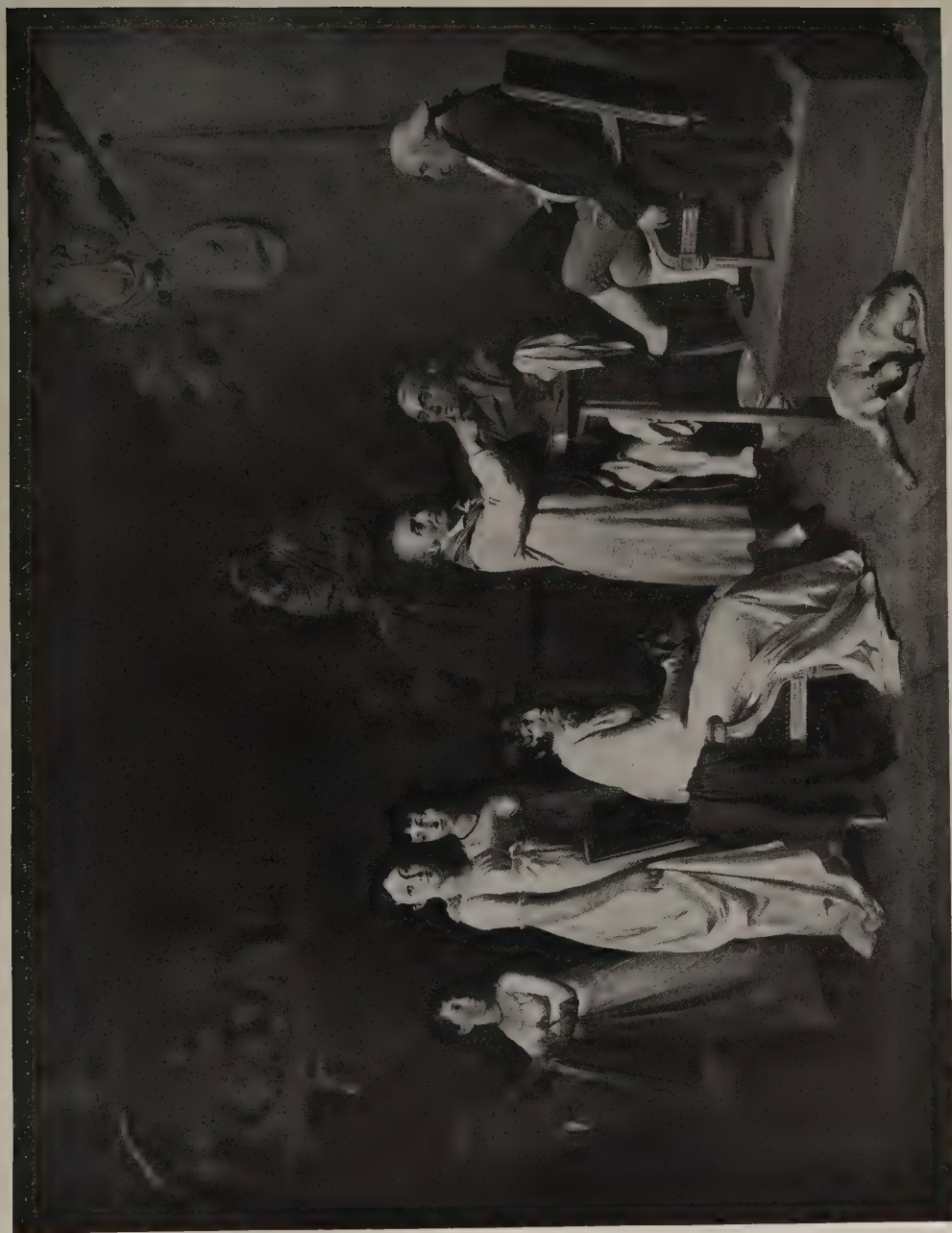
Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: Bildnis der Königin Marie-Antoinette
Paris, Privatbesitz



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: Die Künstlerin mit ihrer Tochter. Paris, Louvre



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: Bildnis eines Knaben. London, Wallace Collection



Louis-Léopold Boilly: Der Bildhauer Houdon im Atelier. Paris, Musée des Arts Décoratifs



Henri-Pierre Danloux: Bildnis der Madame de Nauzières. Paris, Privatbesitz



Guillaume Coustou d. Ä.: Rossebändiger. Marmor. Paris, Champs-Élysées



Jean-Baptiste Lemoyne: Montesquieu. Marmorbüste. Bordeaux, Museum



Jean-Baptiste Lemoyne: Bronzemodell für ein Denkmal Ludwigs XV. Paris, Louvre



Lambert-Sigisbert Adam: Jagd und Fischerei. Marmorgruppen im Park von Schloß Sanssouci



Lambert-Sigisbert und Nicolas-Sébastien Adam: Neptun und Amphitrite. Bleigruppe im Park von Versailles



Nicolas-Sébastien Adam: Grabmal der Königin Katharina von Polen. Marmor.
Nancy, Eglise de Bonsecours



Michel-Ange Slodtz: Der heilige Bruno. Marmor. Rom, St. Peter



Edme Bouchardon: Amor. Marmor. Paris, Louvre



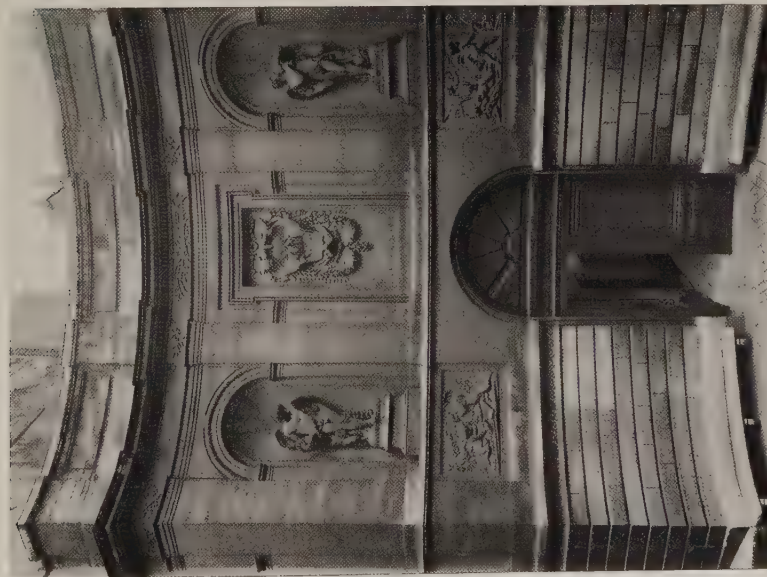
Edme Bouchardon: Mater dolorosa. Stein. Paris, St. Sulpice



Das Reiterdenkmal Ludwigs XV. von Edme Bouchardon
Bronze-Reduktion von Louis-Claude Vassé im Louvre zu Paris



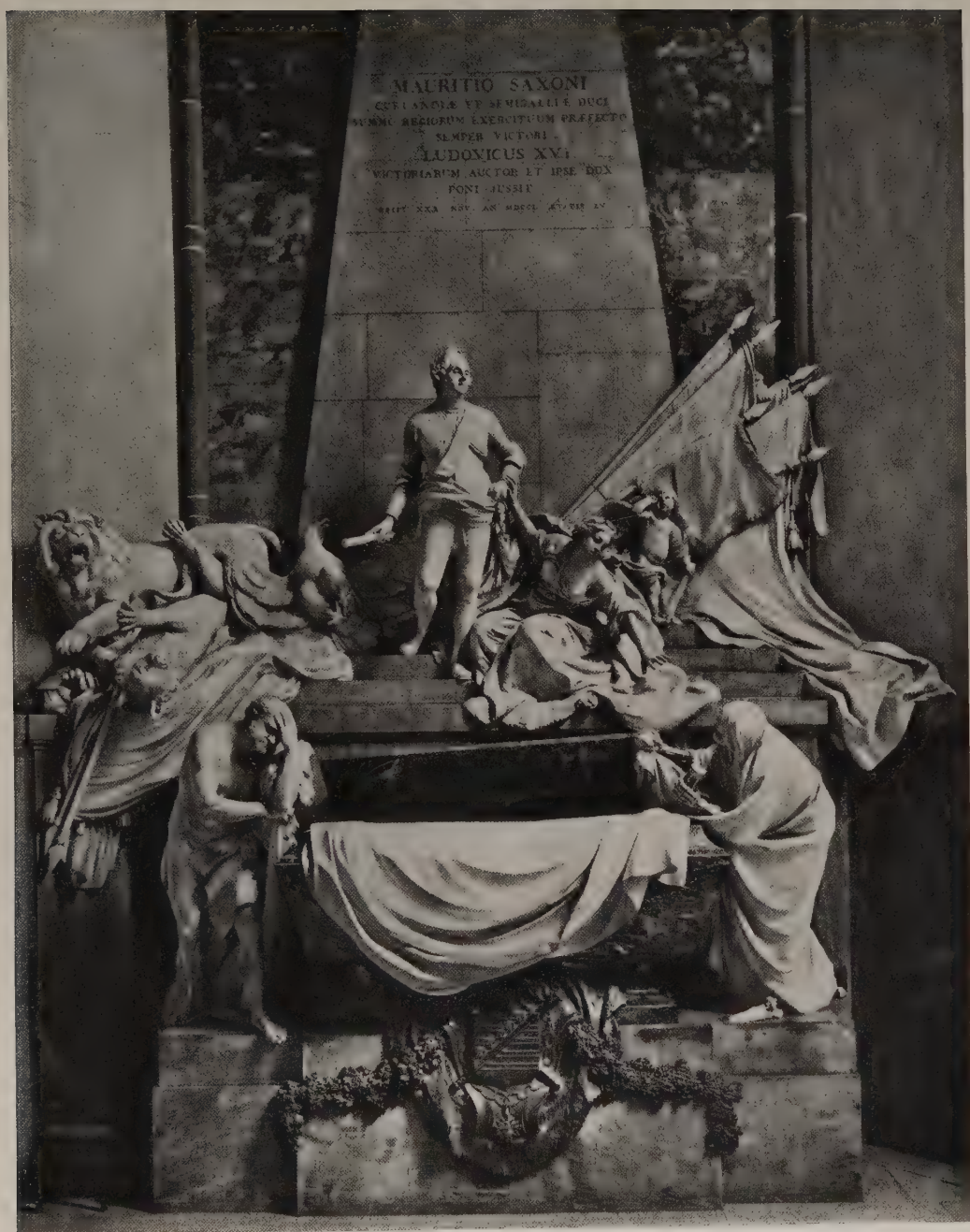
Edme Bouchardon: Sommer und Winter
Marmorreliefs an der Fontaine de Grenelle in Paris



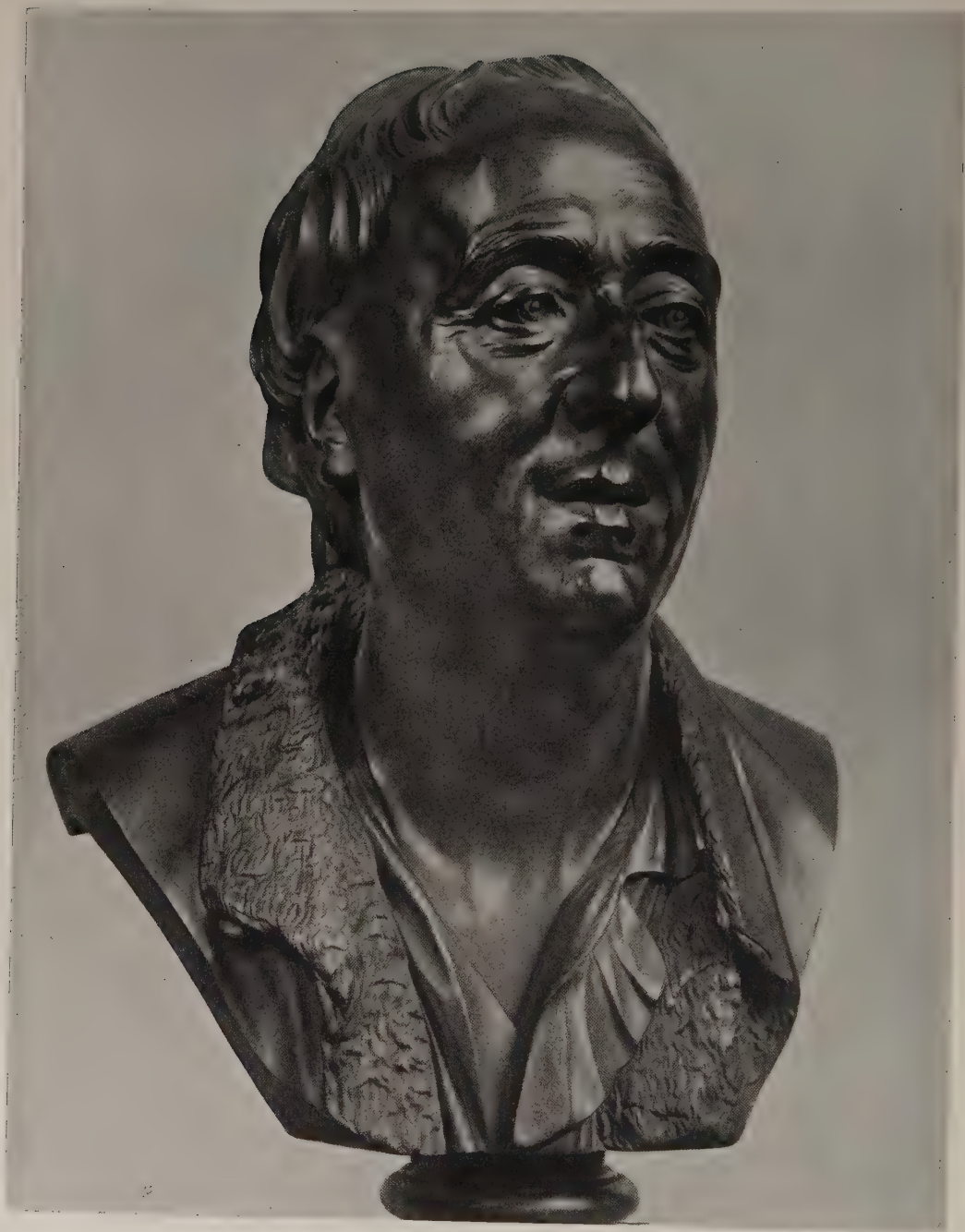
Edme Bouchardon: Die Fontaine de Grenelle in Paris. Gesamtansicht



Jean-Baptiste Pigalle: Grabmal des Grafen d'Harcourt. Paris, Notre Dame



Jean-Baptiste Pigalle: Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen
 Straßburg, Thomaskirche



Jean-Baptiste Pigalle: Diderot. Bronzebüste. Paris, Louvre



Jean-Baptiste Pigalle: Kinderbüste. Terrakotta. Paris, Musée de Cluny



Jean-Baptiste Pigalle: Merkur. Marmor. Paris, Louvre



Christophe-Gabriel Allegrain: Badende. Marmor. Paris, Louvre



Etienne-Maurice Falconet: Reiterdenkmal Peters des Großen. Bronze.
Leningrad, Dekabristen-Platz



Etienne-Maurice Falconet: Badende. Marmor. Paris, Louvre



Etienne-Maurice Falconet: Die Musik. Marmor. Paris, Louvre



Marie-Anne Collot: Bronzestatue ihres Lehrers Falconet
Paris, Ecole des Beaux-Arts



Jean-Jacques Caffieri: Der Schauspieler Rotrou. Marmorbüste.
Paris, Comédie-Française



Augustin Pajou: Madame du Barry. Marmorbüste. Paris, Louvre



Augustin Pajou: Psyche. Marmor. Paris, Louvre



Pierre Julien: Amalthea. Marmor. Paris, Louvre



Claude Michel, gen. Clodion: Der Satyr. Terrakotta. Paris, Musée de Cluny



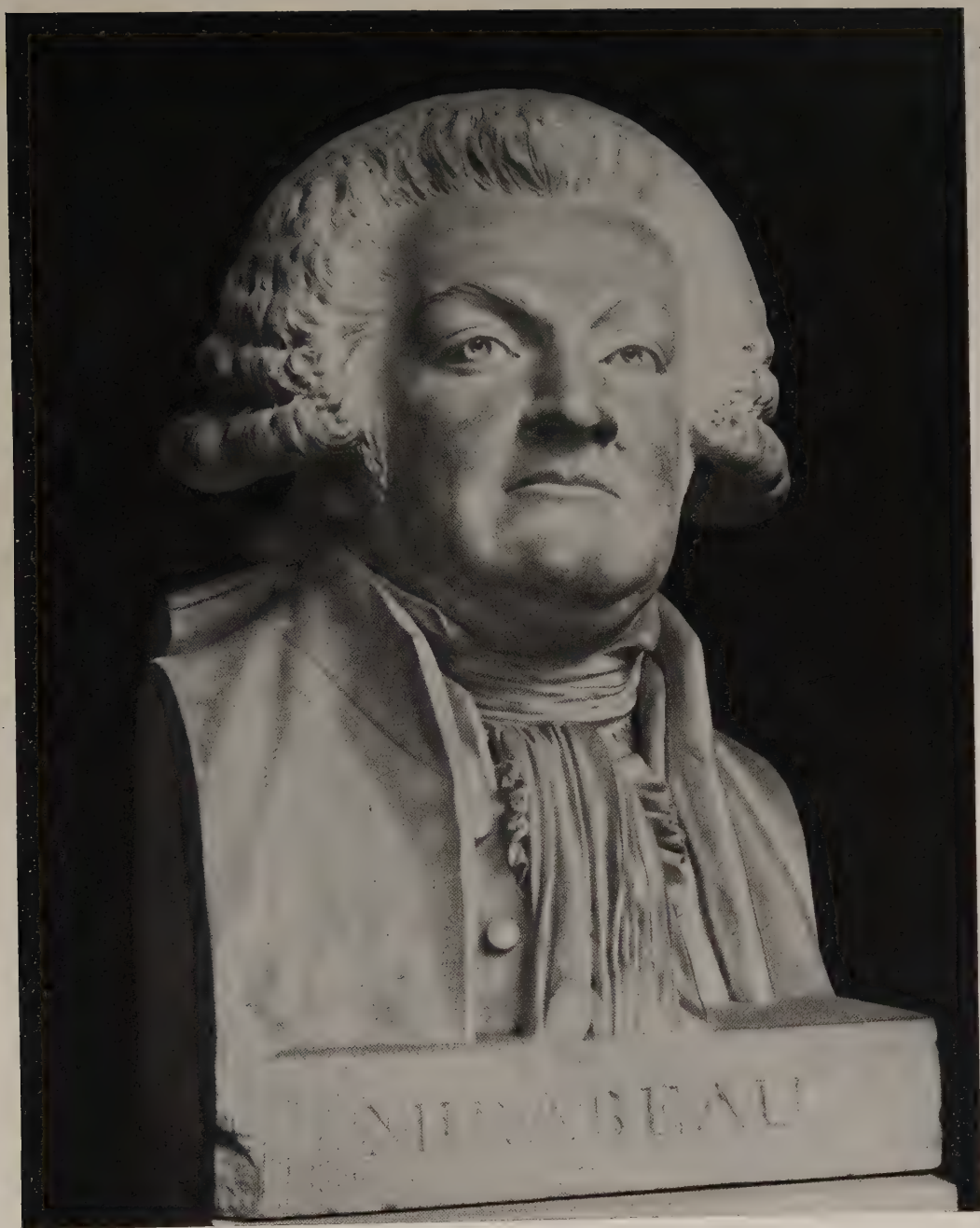
Louis-Claude Vassé: Diana. Marmor. Potsdam, Schloß Sanssouci



Jean-Antoine Houdon: Diana. Bronze. Paris, Louvre



Jean-Antoine Houdon: Bildnisbüste seiner Frau. Gipsmodell. Paris, Louvre



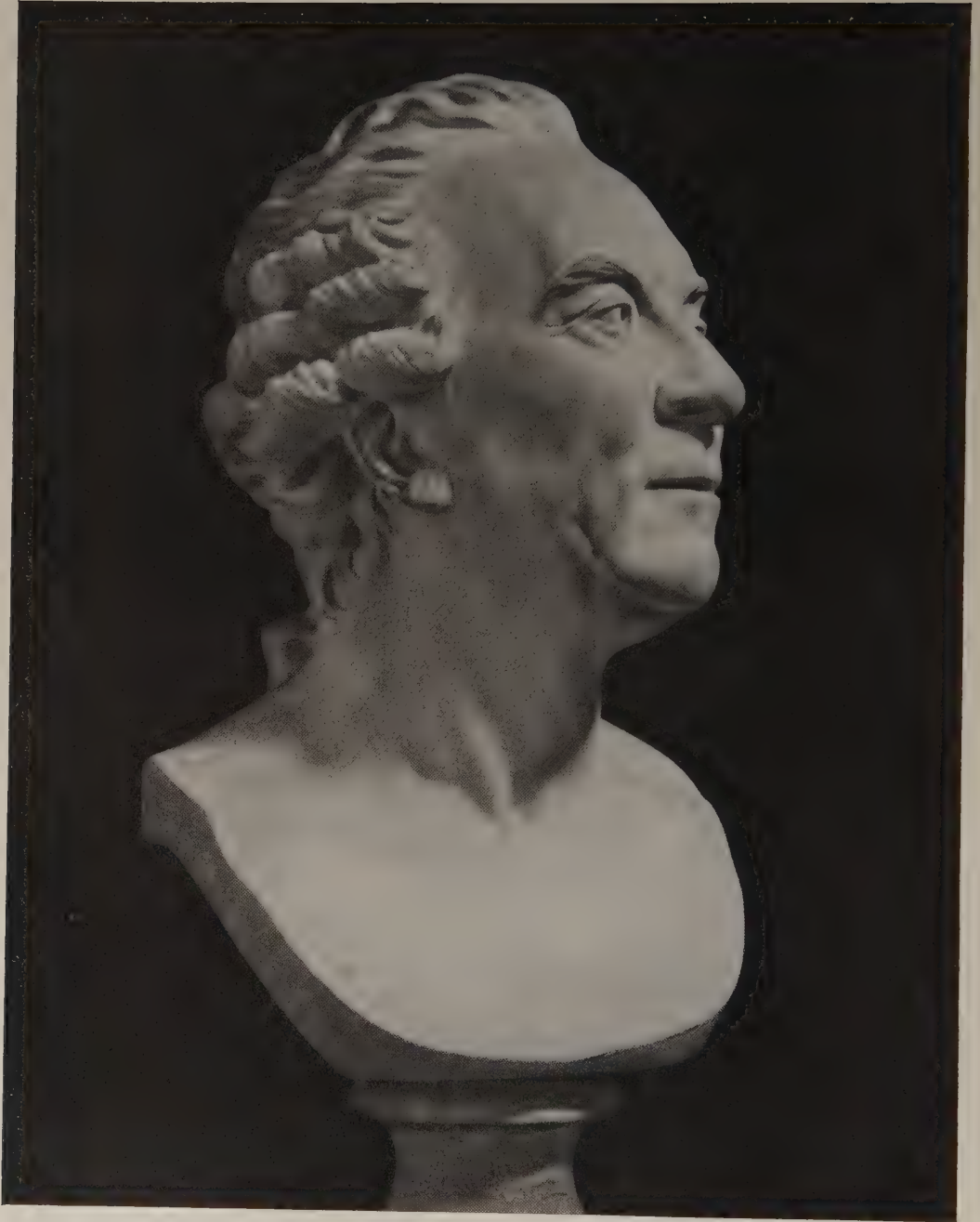
Jean-Antoine Houdon: Mirabeau. Marmorbüste. Versailles, Schloß



Jean-Antoine Houdon: Cagliostro. Marmorbüste. Aix, Museum



Jean-Antoine Houdon: Der Amtmann Suffren. Terrakottabüste. Aix, Museum



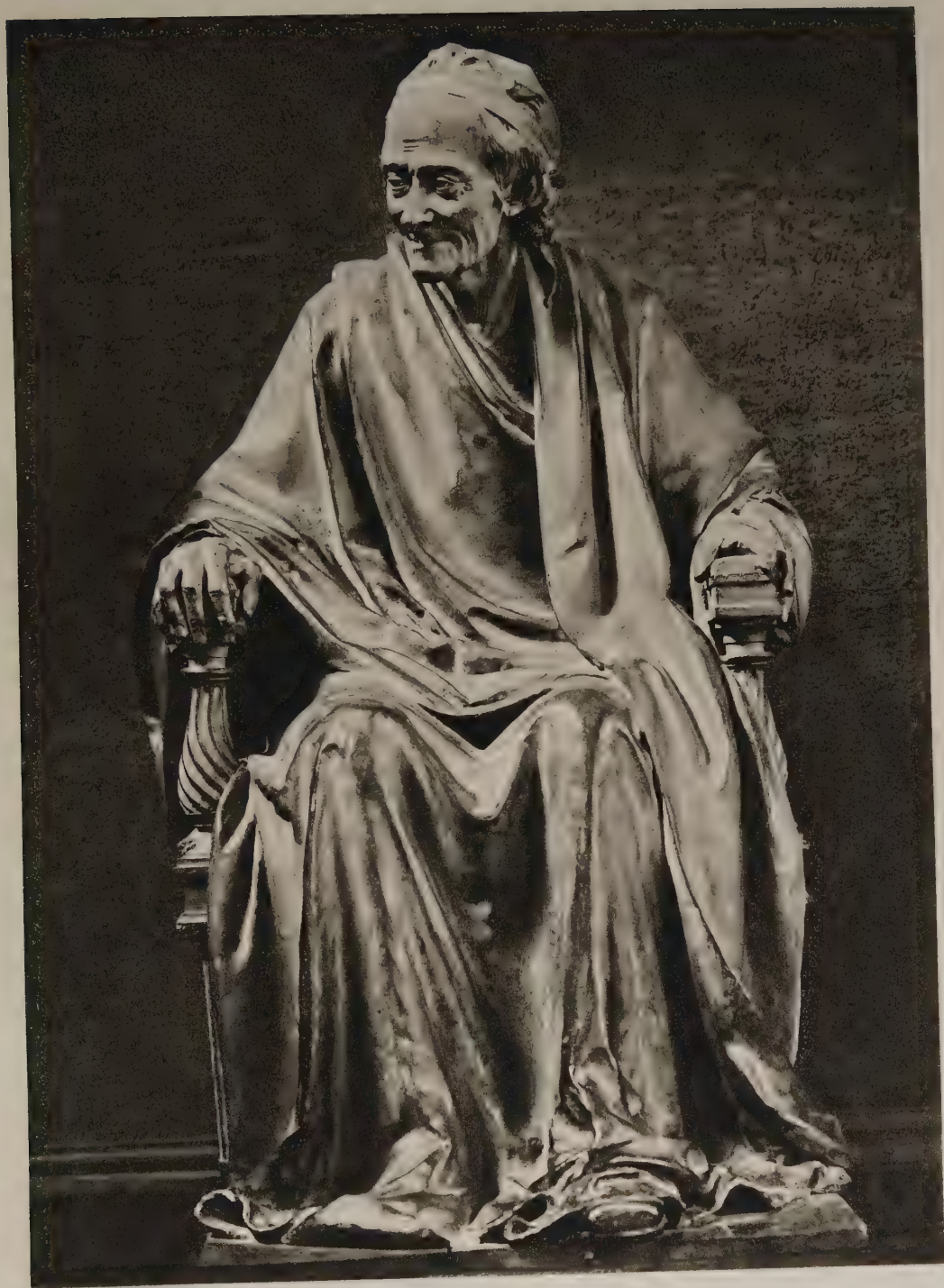
Jean-Antoine Houdon: Buffon. Marmorbüste. Paris, Louvre



Jean-Antoine Houdon: Madame de Sérilly. Marmorbüste. London, Wallace Collection



Jean-Antoine Houdon: Voltaire. Bronzebüste. Paris, Louvre



Jean-Antoine Houdon: Denkmal Voltaires. Terrakotta-Modell
Montpellier, Musée Fabre



Jean-Antoine Houdon : Voltaire. Marmorbüste. Berlin, Akademie der Wissenschaften



Jean-Antoine Houdon: Der Winter. Marmor. Montpellier, Musée Fabre

D E U T S C H L A N D

KIRCHENBAU	S. 279
PROFANARCHITEKTUR	S. 294
PLASTIK	S. 357
MALEREI UND GRAPHIK	S. 379



Gottlieb Trost: Inneres der Ägidienkirche in Nürnberg



Balthasar Neumann: Die Schönborn-Kapelle am Dom in Würzburg



Johann Michael Fischer: Inneres der Klosterkirche in Ottobeuren



Das Chorgestühl der Klosterkirche in Ottobeuren
Schreinerarbeit von Martin Hörmann, Reliefs von Joseph Christian



Balthasar Neumann: Die Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberg bei Würzburg (sog. „Käppele“)



Friedrich Joachim Stengel: Die Ludwigskirche in Saarbrücken



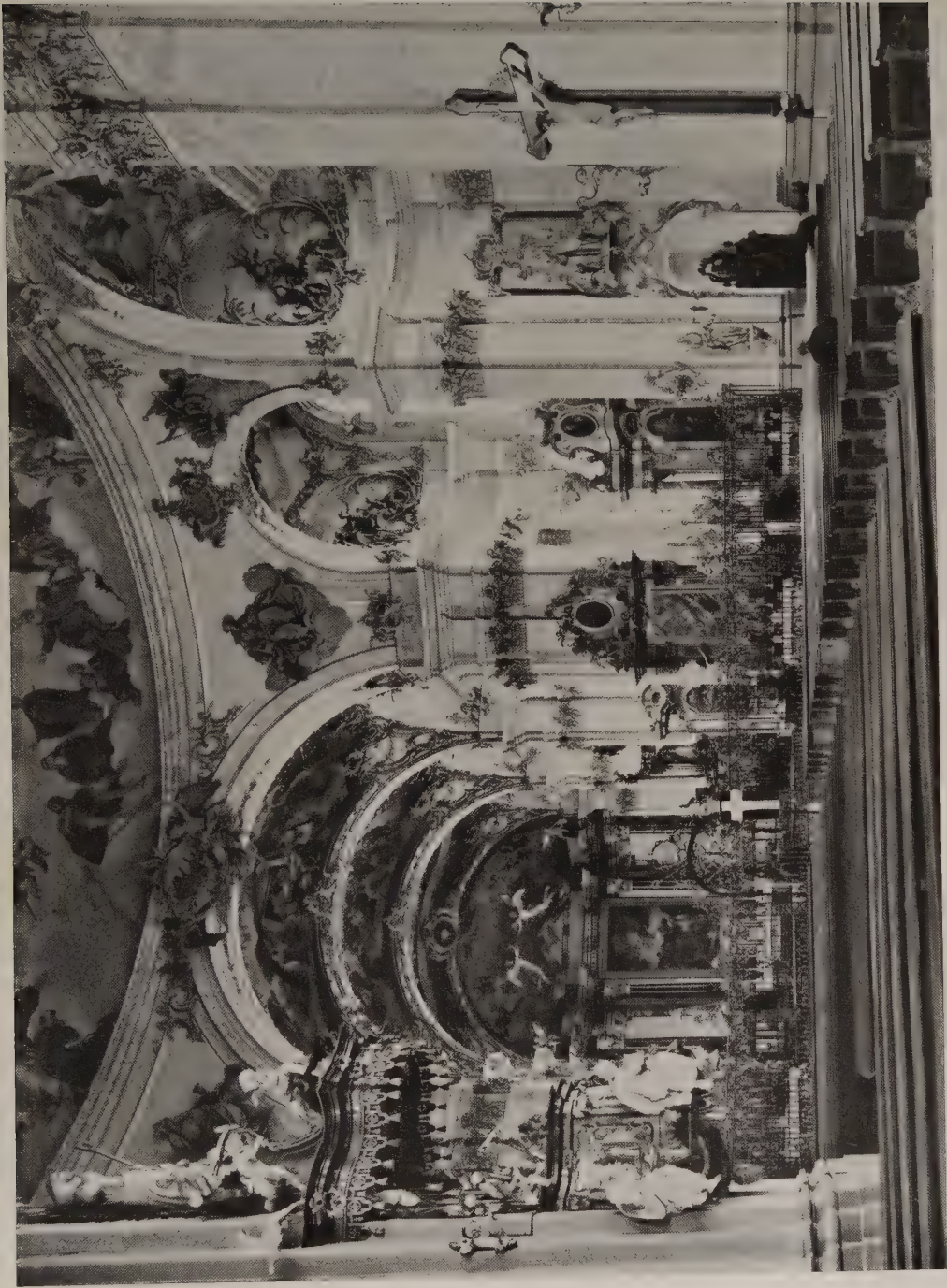
Balthasar Neumann und Johannes Seiz: Inneres der Paulinuskirche in Trier



Balthasar Neumann: Die heilige Stiege der Kreuzbergkirche in Poppelsdorf bei Bonn



Kaspar Moosbrugger: Inneres der Klosterkirche in Einsiedeln. Blick in den Chor



Peter Thumb: Inneres der Klosterkirche in St. Gallen



Philipp Gerlach: Turm der Parochialkirche in Berlin



Philipp Gerlach: Die Garnisonkirche in Potsdam



Gaetano Chiaveri: Chor der Hofkirche in Dresden



Gaetano Chiaveri: Die Hofkirche in Dresden



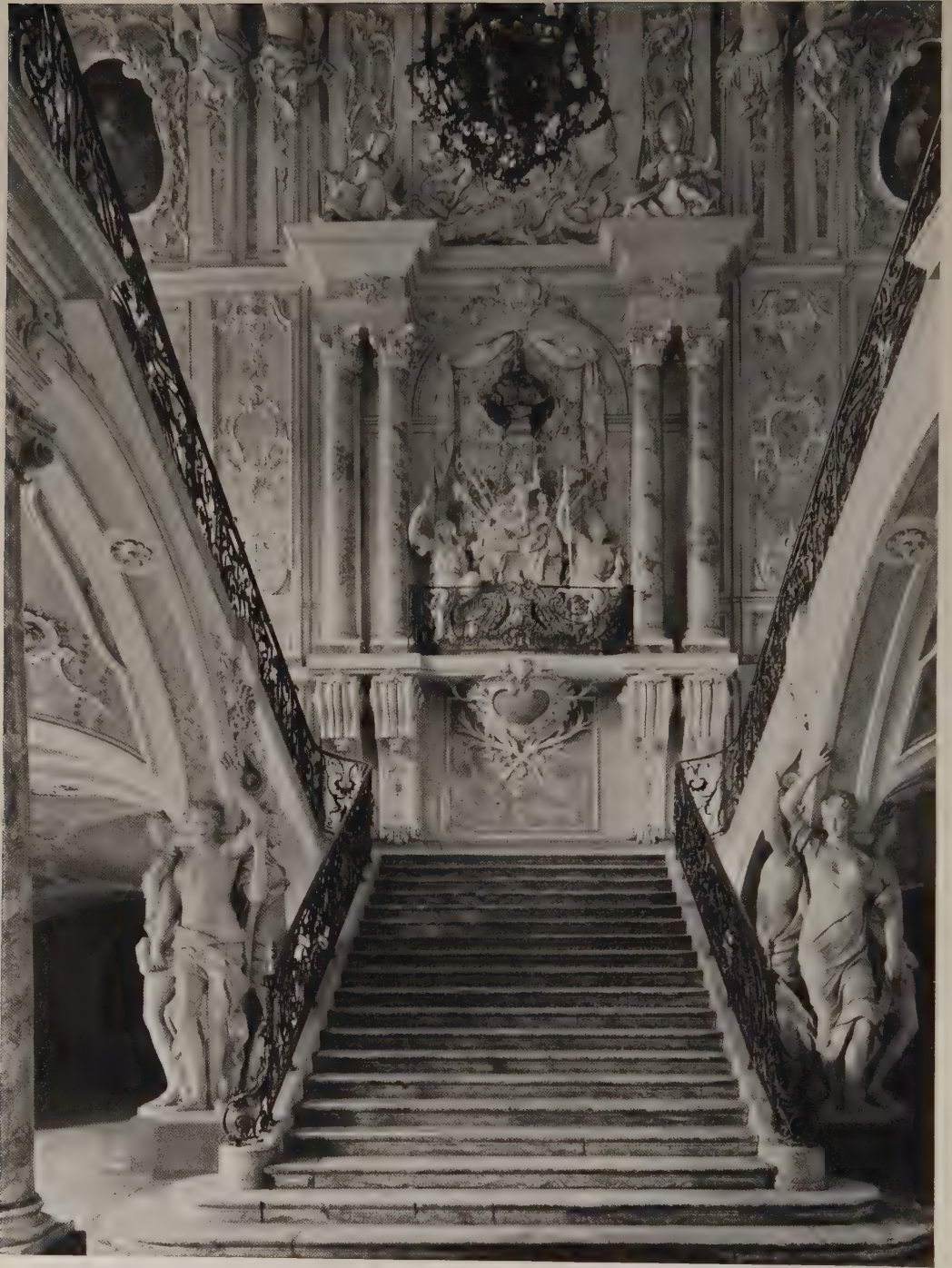
Titus Favre: Die Dreifaltigkeitskirche in Berlin



Karl von Gontard: Turm der Französischen Kirche auf dem Gendarmenmarkt
in Berlin



Johann Konrad Schlaun: Inneres der Clemenskirche in Münster



Balthasar Neumann: Der untere Teil des Treppenhauses in Schloß Brühl



Johann Konrad Schlaun: Gartenfront des Schlosses Brühl



Der Gardensaal in Schloß Brühl. Ausstattung nach Entwürfen von Heinrich Roth



Das Schlafzimmer im Südflügel des Schlosses Brühl



Balthasar Neumann: Treppenhaus des Schlosses in Bruchsal



Balthasar Neumann: Treppenhaus der Residenz in Würzburg



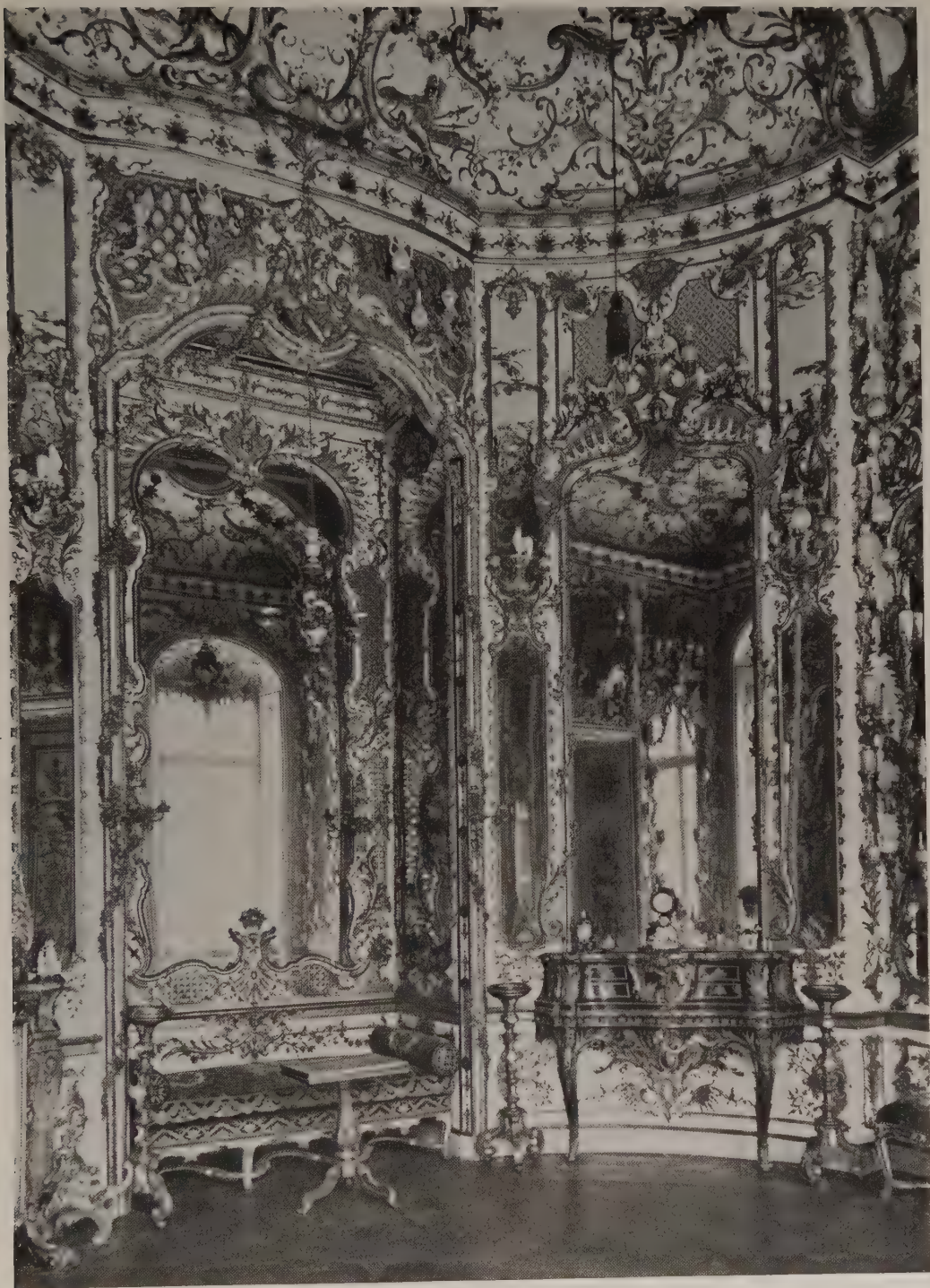
Das „Obere Schloß“ der Eremitage von Bayreuth



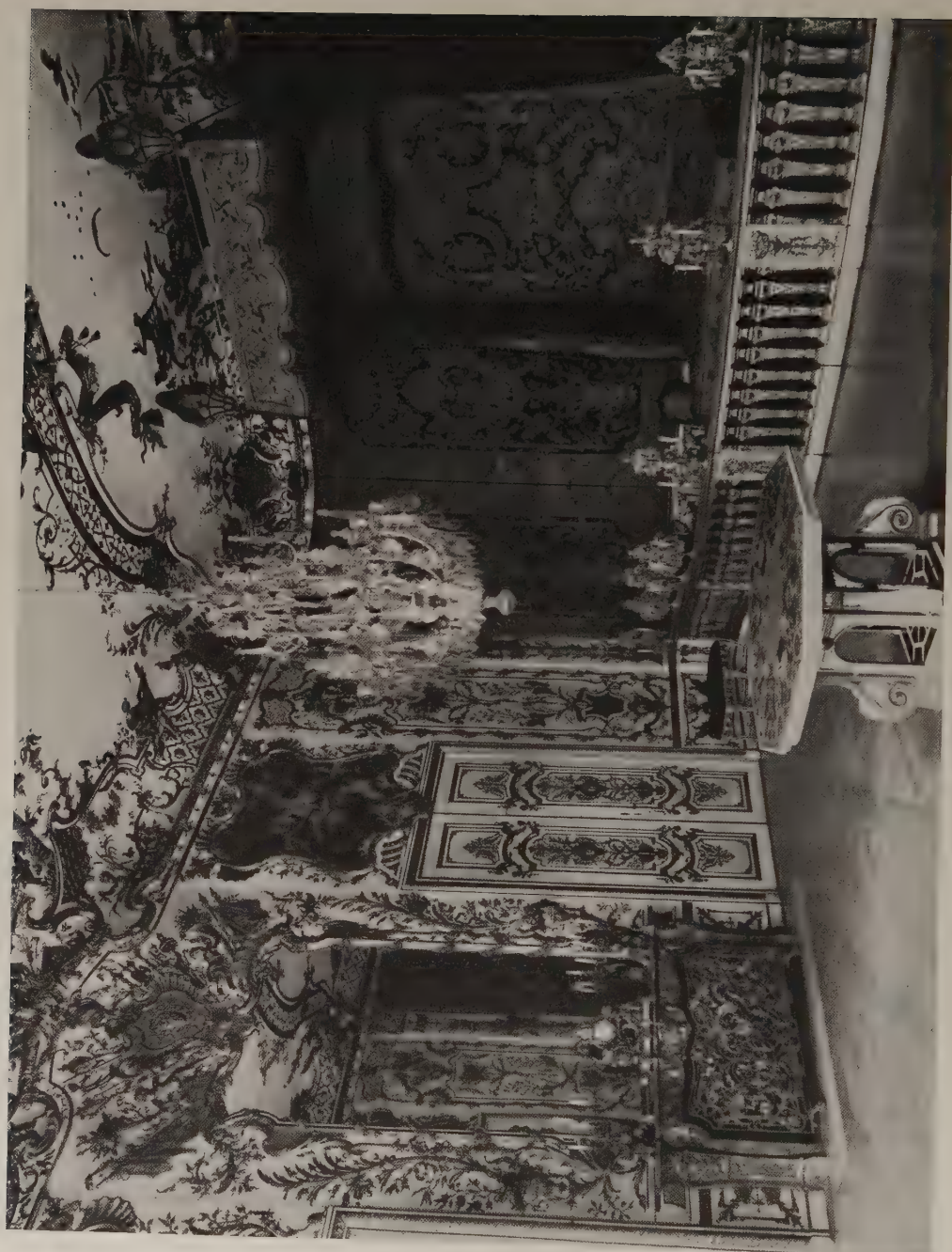
Joseph Saint-Pierre: Orangerie und Sonnentempel der Eremitage von Bayreuth



Chinesisches Zimmer im Oberen Schloß der Eremitage von Bayreuth



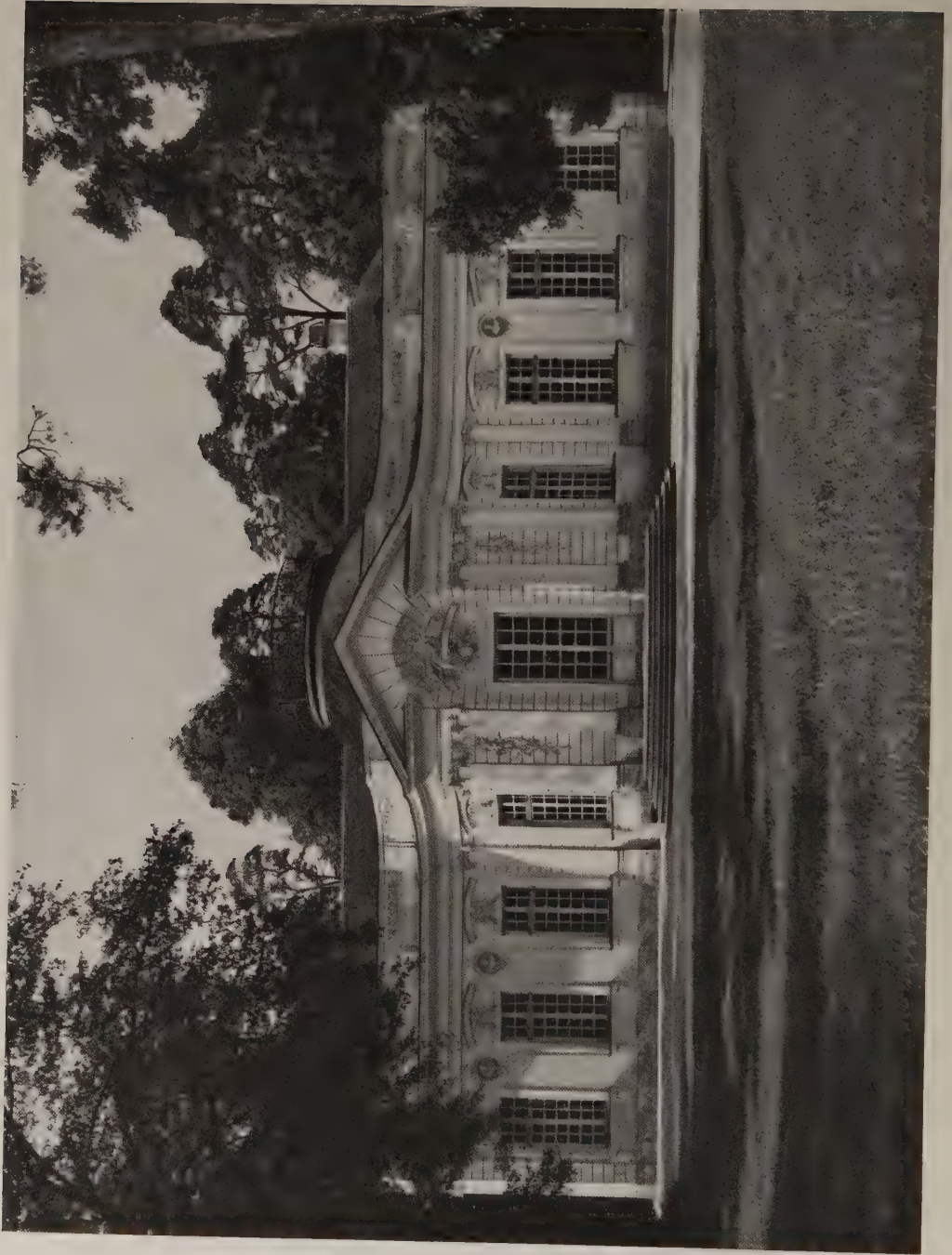
François de Cuvilliers: Spiegelkabinett in der Residenz zu München



François de Cuvilliers: Schlafzimmer in der Residenz zu München



François de Cuvillies: Wohnzimmer in der Residenz zu München



François de Cuvilliers: Die Amalienburg im Nymphenburger Park bei München



François de Cuvilliers: Gelbes Zimmer in der Amalienburg



François de Cuvilliers: Spiegelsaal in der Amalienburg



François de Cuvilliés: Wandfüllung im Gelben Zimmer der Amalienburg



Nikolaus Pacassi: Die Große Galerie in Schloß Schönbrunn bei Wien
Deckengemälde von Gregorio Guglielmi



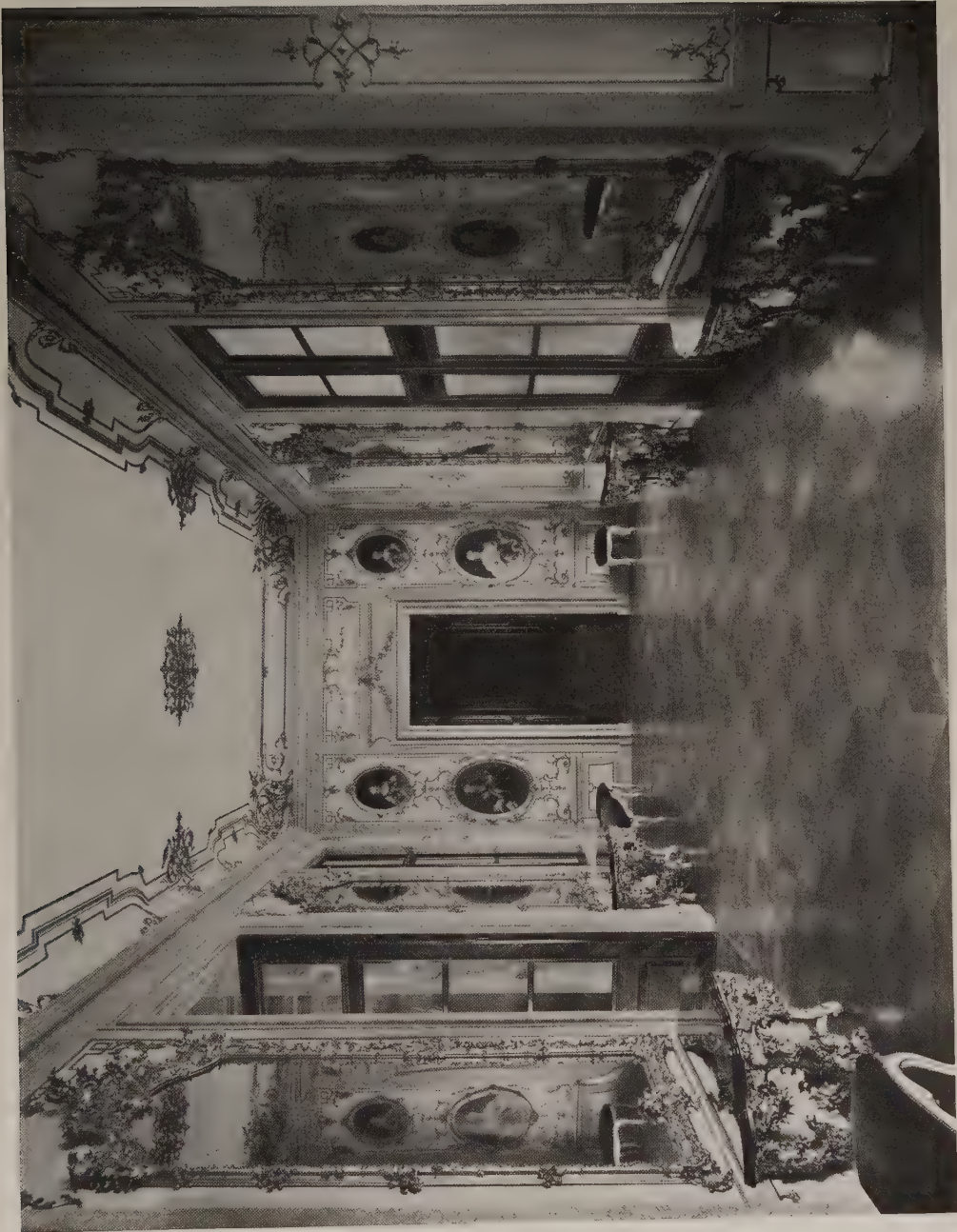
Nikolaus Pacassi: Schloß Schönbrunn bei Wien. Gartenfront



Johann Ferdinand von Hohenberg: Die „Gloriette“ im Park des Schlosses Schönbrunn bei Wien



Lackzimmer in Schloß Schönbrunn bei Wien



Galerie in Schloß Hetzendorf bei Wien



Daniel Pöppelmann: Das Japanische Palais in Dresden. Front nach dem Park und der Elbe



Gaetano Chiaveri: Entwurf zu einem Neubau des Schlosses in Dresden



Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Schloß zu Berlin
Dekoration von Johann Michael Hoppenhaupt



Chinesisches Zimmer in Schloß Monbijou zu Berlin



Boisiertes Zimmer in Schloß Monbijou zu Berlin



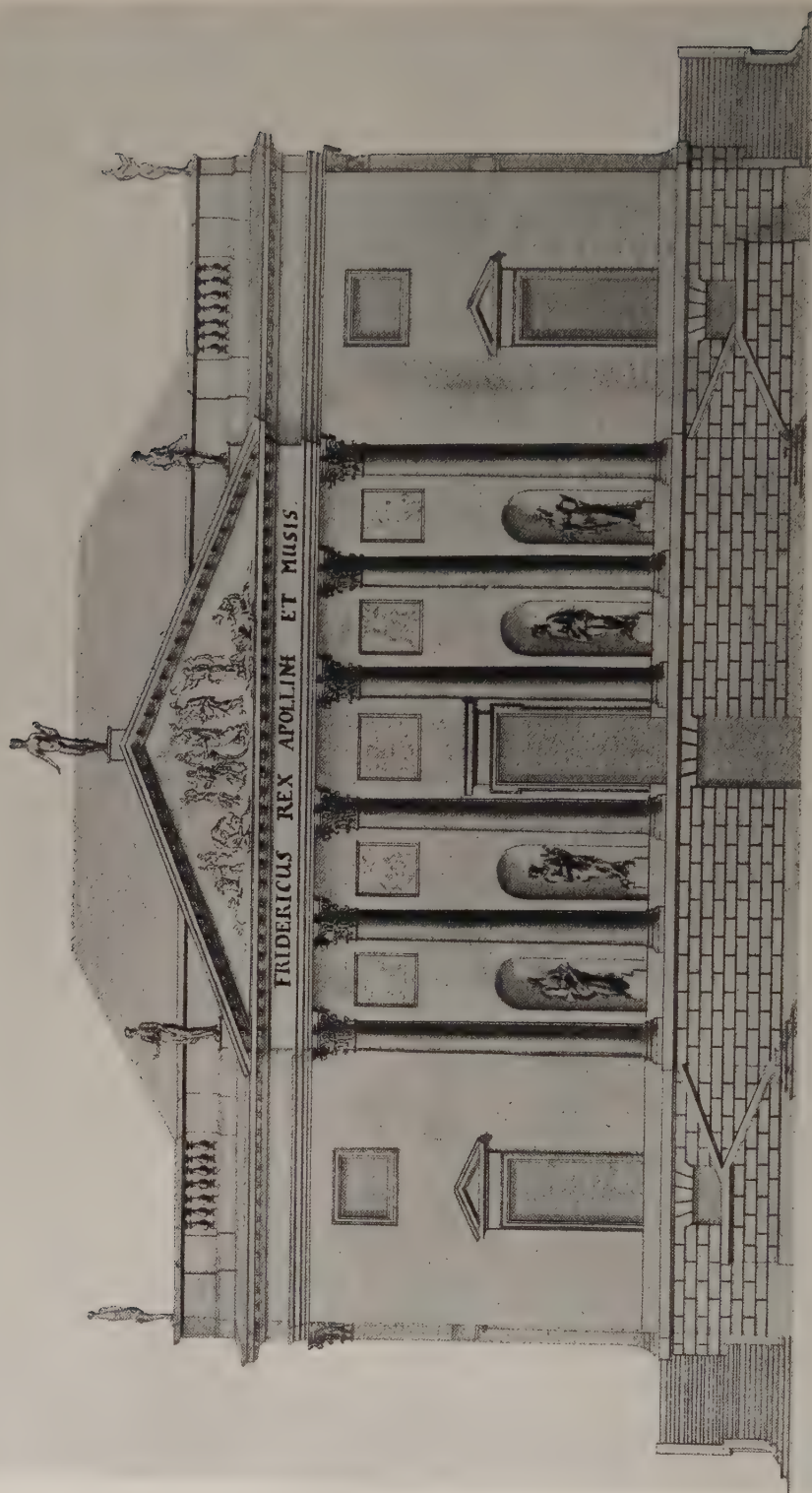
Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Die Goldene Galerie im Schloß zu Charlottenburg



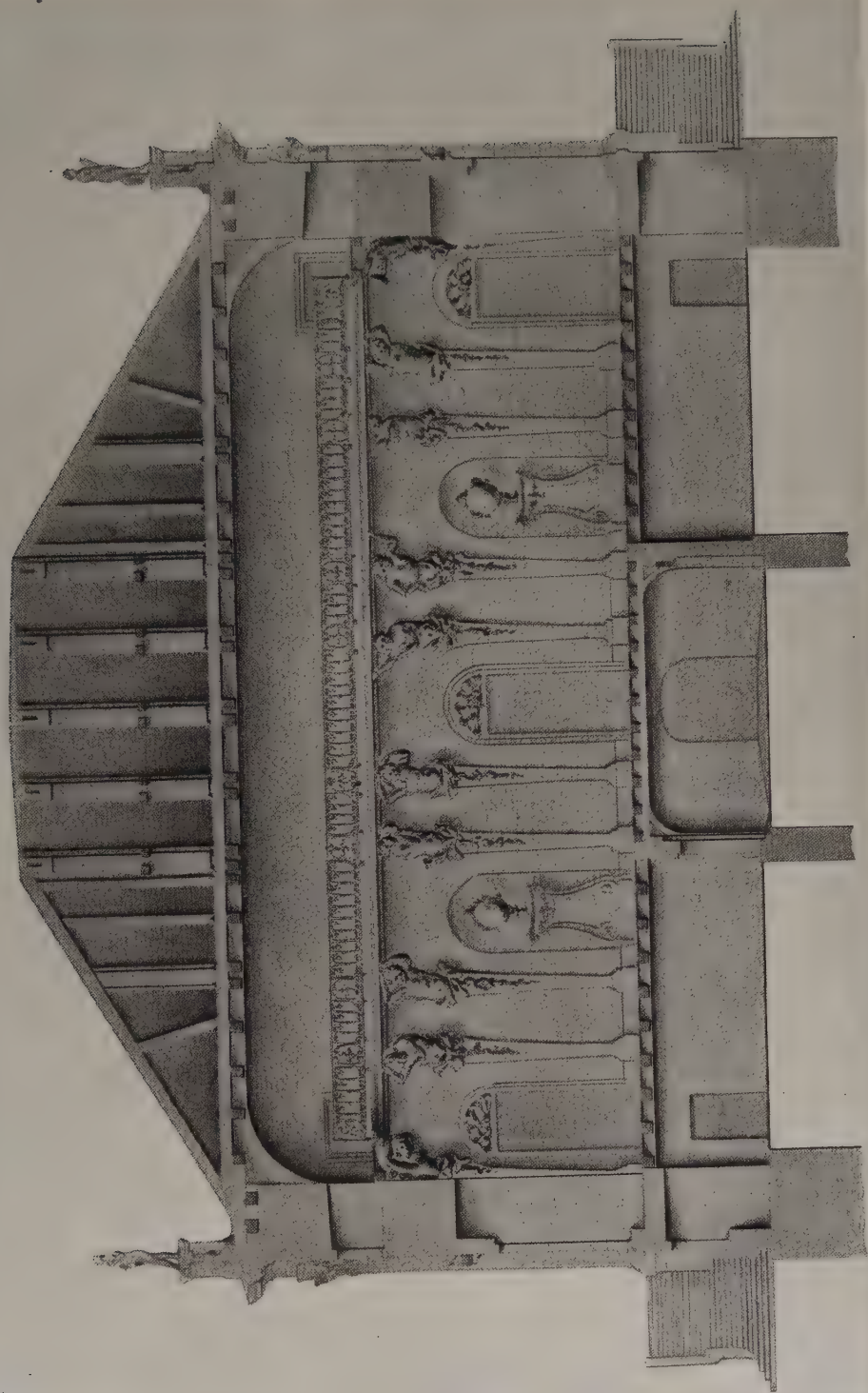
Johann Friedrich Eosander von Göthe: Mittelbau des Schlosses in Charlottenburg



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Ostflügel des Schlosses in Charlottenburg



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Entwurf für die Fassade des Berliner Opernhauses



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Entwurf für den Apollo-Saal des Berliner Opernhauses



Friedrich Wilhelm Dietrichs: Das Ephraimsche Palais in Berlin



Georg Christian Unger: Die Königliche Bibliothek in Berlin (heute Aulagebäude der Universität)



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Ostkolonnade am Stadtschloß in Potsdam



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Das Stadtschloß in Potsdam, Lustgartenseite



Der Bronzesaal im Stadtschloß zu Potsdam. Ausstattung von Melchior Kambly nach Entwurf von Johann August Nahl



Das Musikzimmer im Stadtschloß zu Potsdam. Ausstattung von Johann August Nahl



Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß zu Potsdam
Ausstattung von Johann Christian Hoppenhaupt



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Schloß Sanssouci in Potsdam; Blick vom Fuße der Terrassen



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Schloß Sanssouci in Potsdam, Gartenseite



Blumenzimmer in Schloß Sanssouci. Ausstattung von Joh. Christian Hoppenhaupt



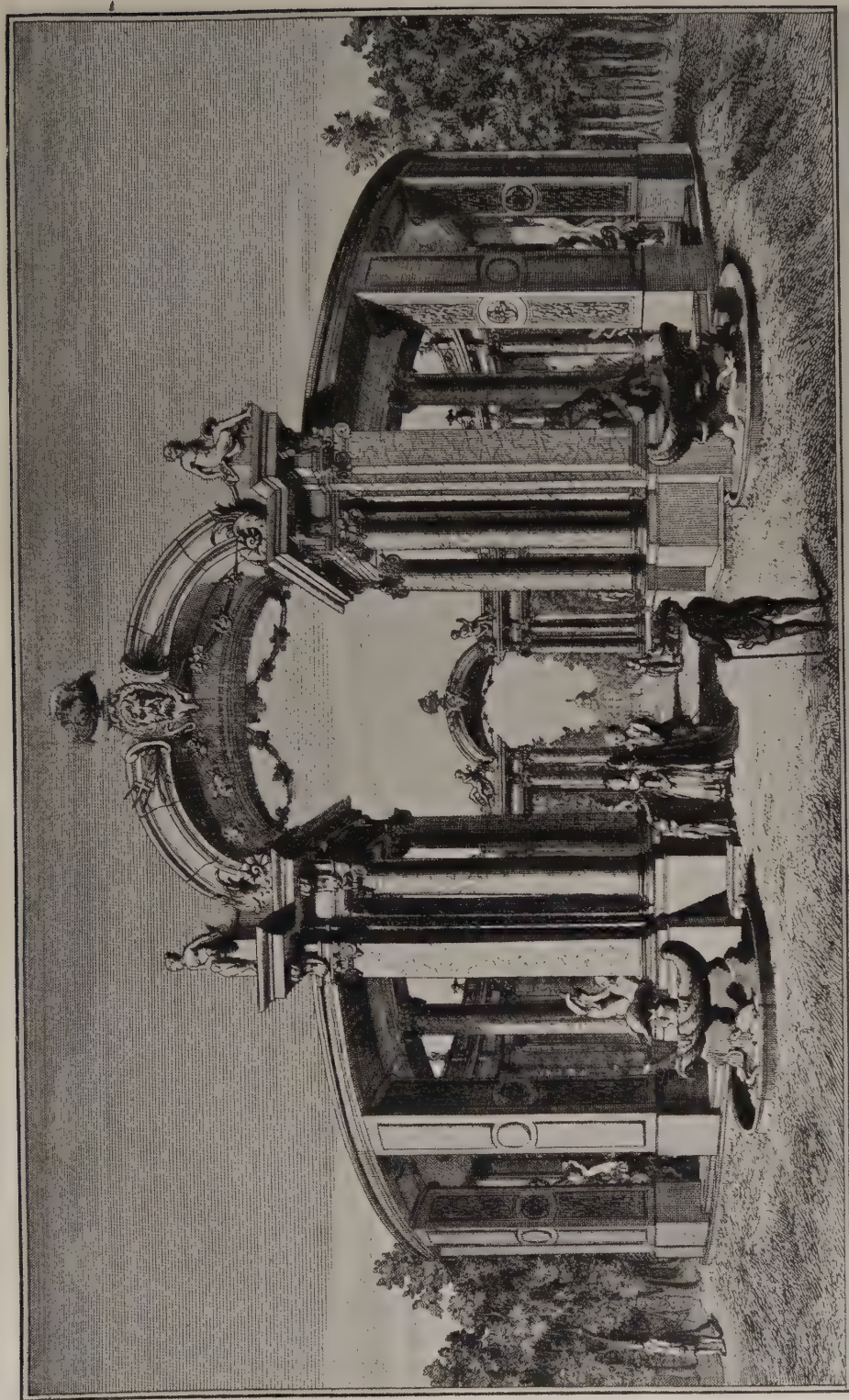
Bibliothek in Schloß Sanssouci. Ausstattung nach Entwurf von Joh. August Nahl



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Der Marmorsaal in Schloß Sanssouci



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Die Kolonnaden an der Nordseite von Schloß Sanssouci

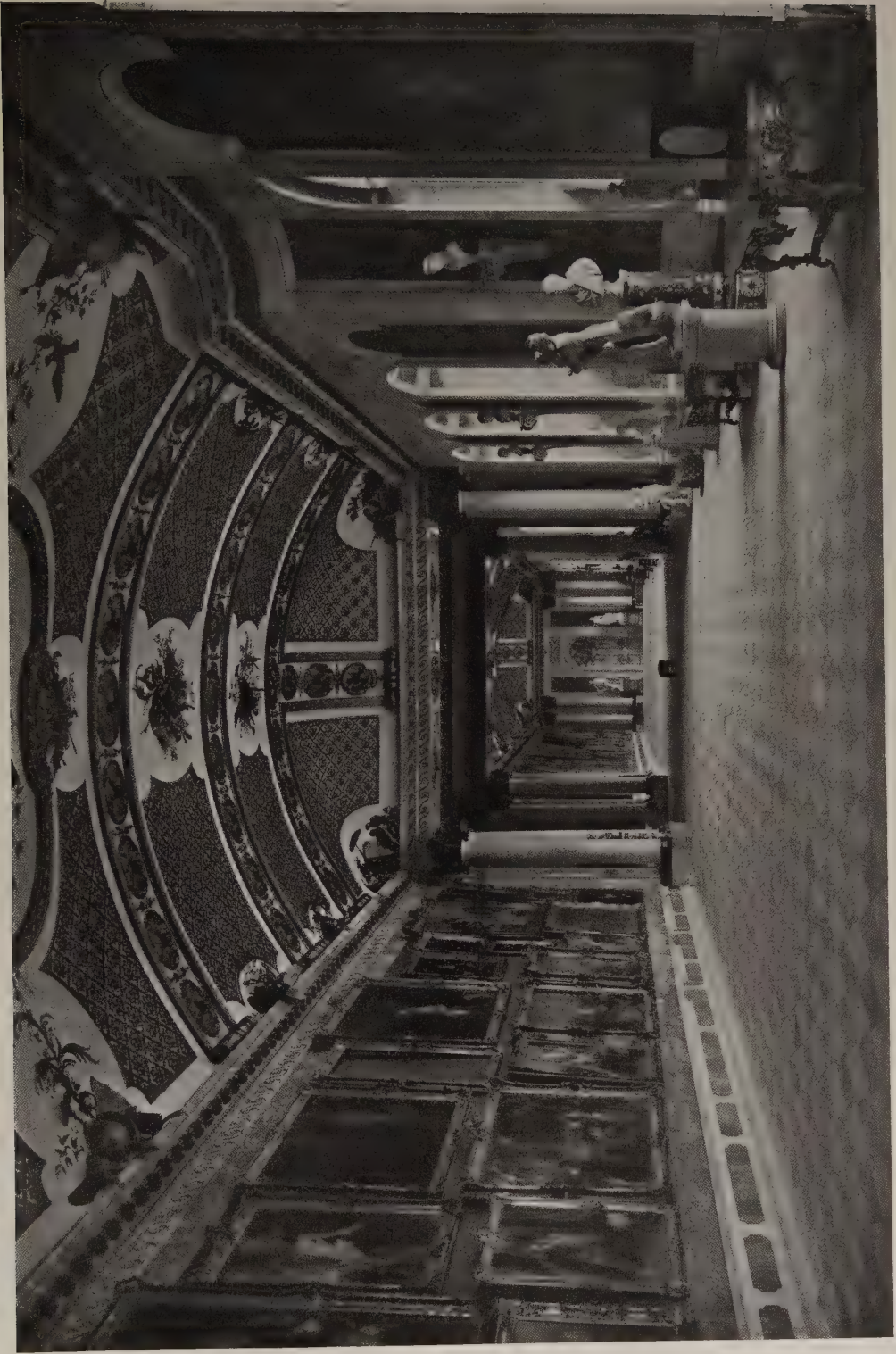


Prospect der runden Colonnade, welche in der mitten der großen Haupt-Allee zwischen Sanssouci und dem neuen Kön. Palais erbaut ist.

Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Die ehemalige Kolonnade zwischen Sanssouci und dem Neuen Palais
 Stich von Johann Friedrich Schleuen



Johann Gottfried Buring: Die Bildergalerie bei Schloß Sanssouci



Inneres der Bildergalerie bei Schloß Sanssouci



Eiserne Gitterlaube bei Schloß Sanssouci



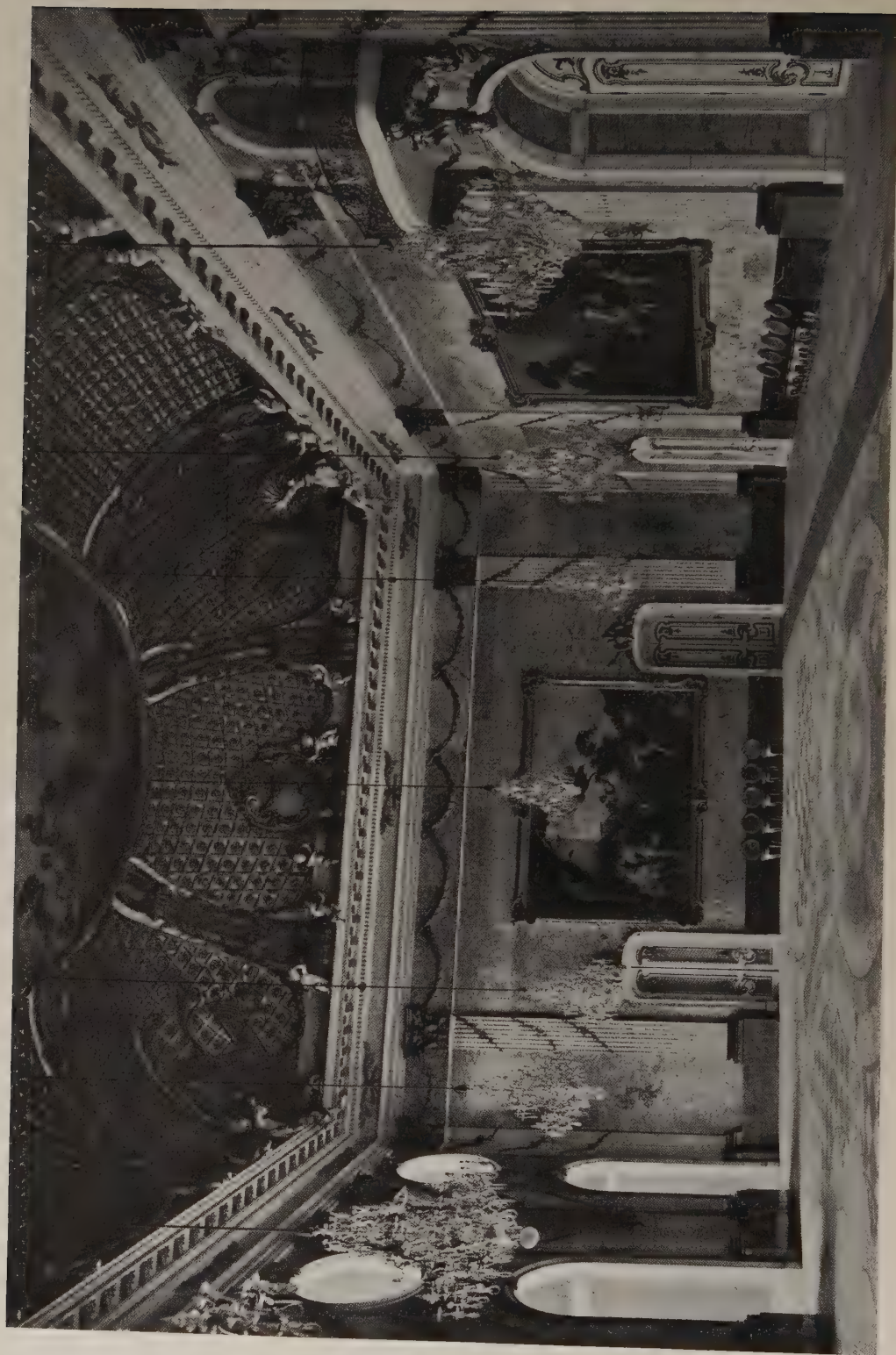
Johann Gottfried Buring: Chinesisches Haus im Park von Sanssouci



Johann Gottfried Büding und Heinrich Ludwig Manger: Das Neue Palais in Potsdam



Karl von Gontard: Die „Communs“ gegenüber dem Neuen Palais in Potsdam



Der Marmorsaal im Neuen Palais zu Potsdam



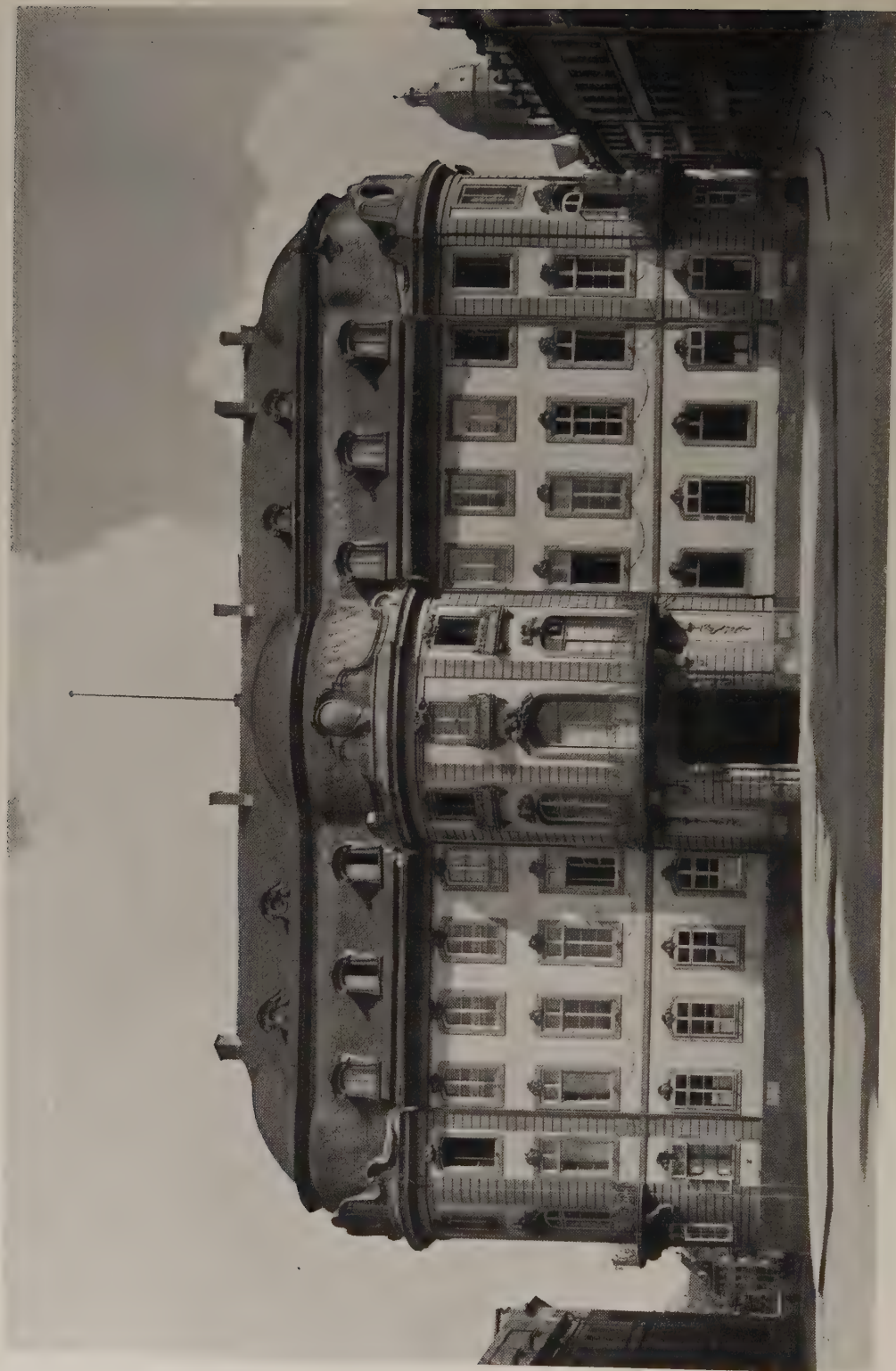
Das Konzertzimmer im Obergeschoß des Neuen Palais zu Potsdam
Ausstattung nach Entwurf von Johann Michael Hoppenhaupt



Das Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Neuen Palais zu Potsdam.



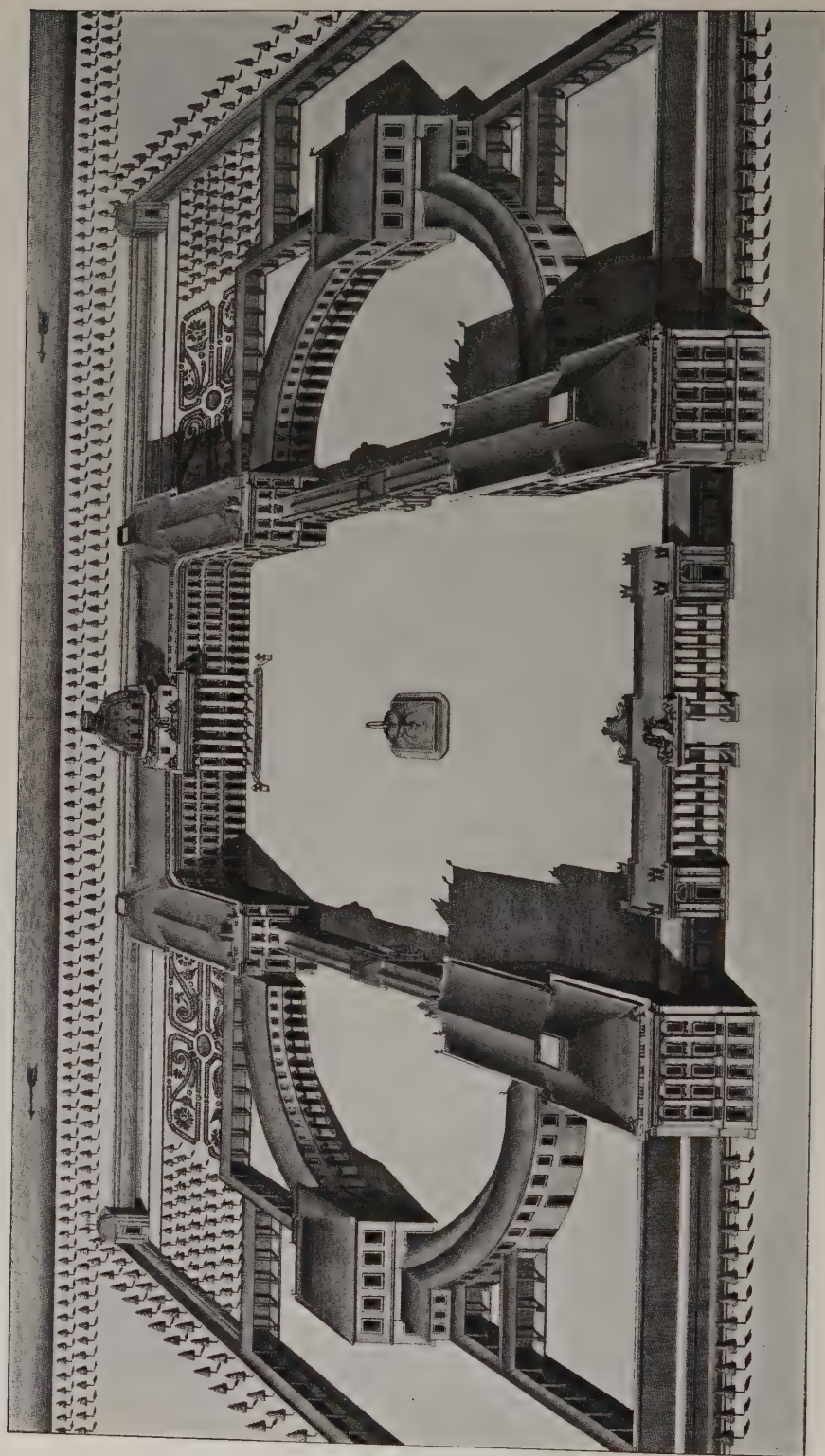
Simon-Louis du Ry: Die Schönheitsgalerie in Schloß Wilhelmsthal bei Kassel



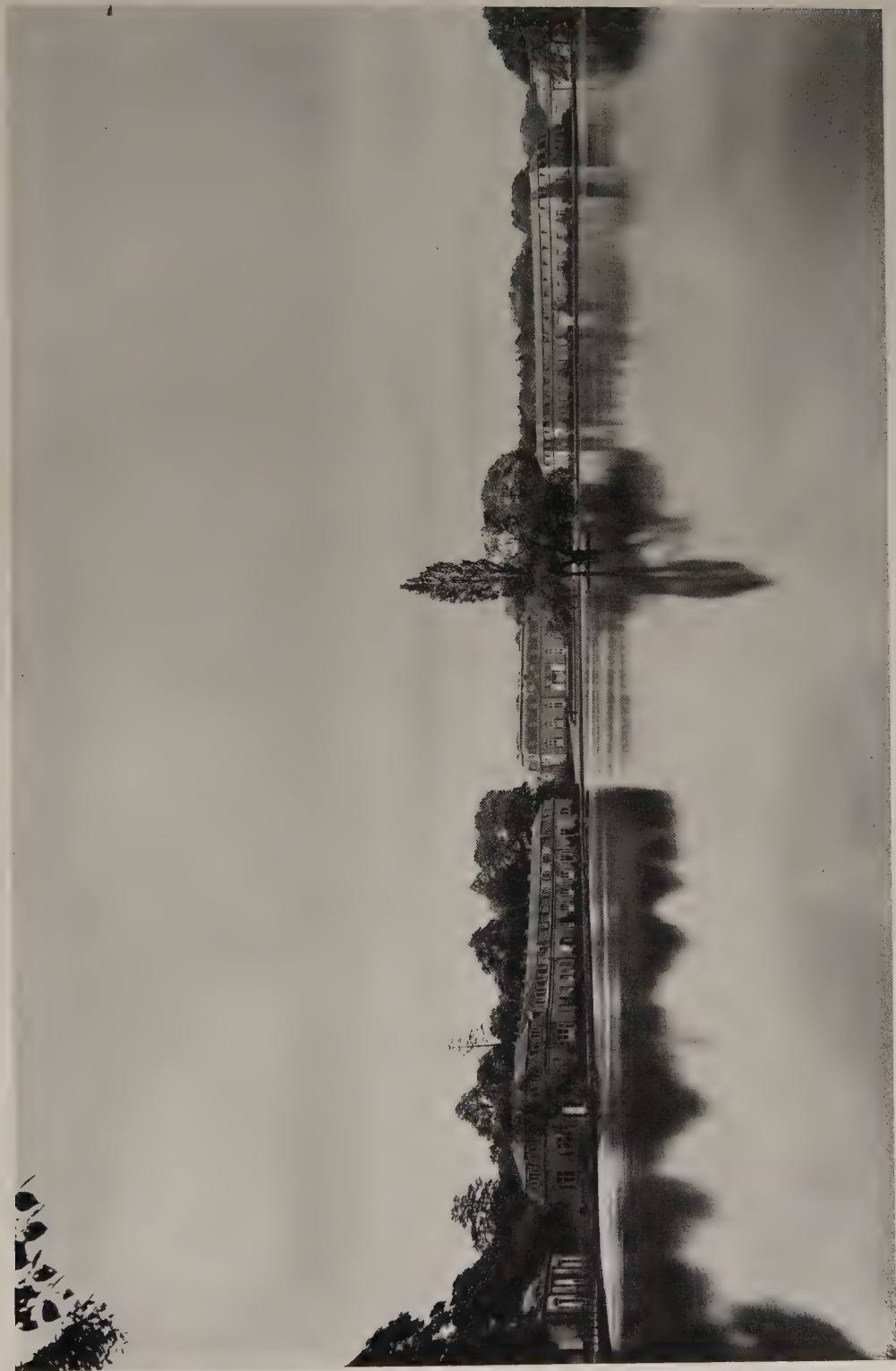
Johann Valentin Thomann: Der Osterhof in Mainz



Johann Valentin Thomann: Palais Kesselstadt in Trier



Michel d'Ixnard: Das Kurfürstliche Schloß in Koblenz. Entwurf der Gesamtanlage



Nicolaus von Pigage: Schloß Benrath bei Düsseldorf, Gesamtanlage



Nicolaus von Pigage: Schloß Benrath bei Düsseldorf, Hauptgebäude



Philippe de la Guépière und Nicolas Friedrich Thouret: Schloß Monrepos bei Ludwigsburg



Johann Boumann: Das Rathaus in Potsdam



Das Rathaus in Bamberg



Das „Haus zum Falken“ in Würzburg



Simon-Louis du Ry: Wohnhaus am Königsplatz in Kassel



Das Helbling-Haus in Innsbruck



Lorenzo Mattielli: Der Neptun-Brunnen im Garten des Palais Marcolini zu Dresden



Raphael Donner: Hagar in der Wüste. Marmorrelief. Wien, Barockmuseum



Balthasar Moll: Kaiser Franz I. Marmor. Wien, Barockmuseum



Franz Xaver Messerschmidt: Gerard van Swieten. Blei, vergoldet
Wien, Barockmuseum



Karl Georg Merville: Entwurf für ein Denkmal Katharinas II. von Rußland. Blei
Wien, Barockmuseum



Franz Ignaz Günther: Die Verkündigung. Holzgruppe. Weyarn, Pfarrkirche



Franz Ignaz Günther: Maria, auf Wolken schwebend. Holz.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Franz Ignaz Günther: Immaculata. Holz. Attel, Klosterkirche



Johann Michael Feichtmayr: Taufstein der Klosterkirche in Ottobeuren. Stuck



Dominicus Zimmermann: Kanzel der Wallfahrtskirche in Wies. Stuck



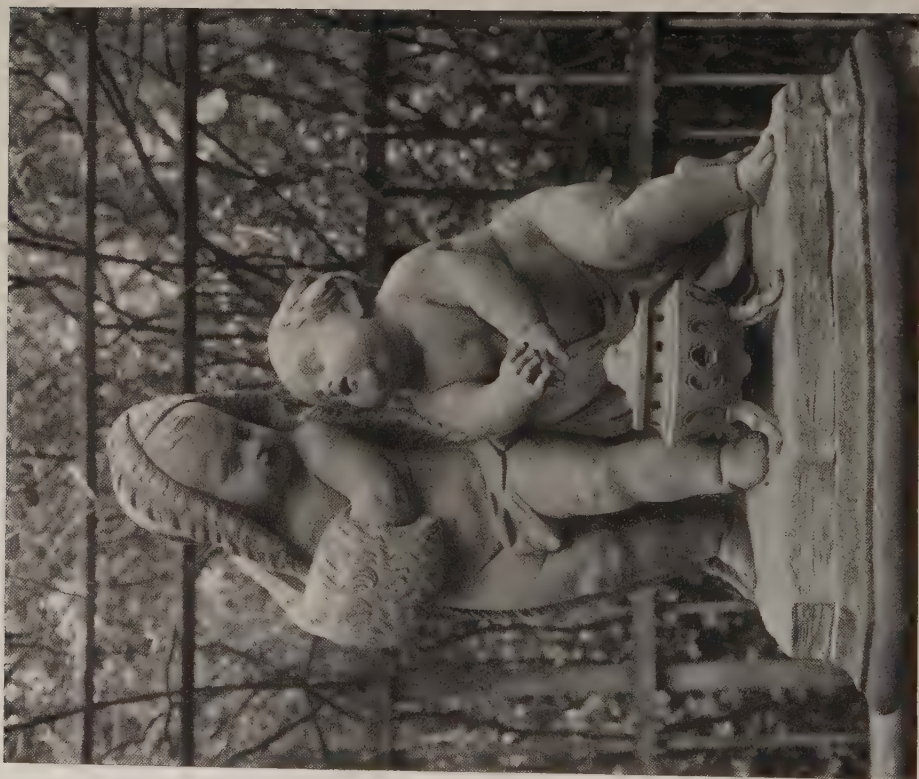
Wenzel Mirofsky: Kanzel der Jakobskirche in Straubing. Stuck



Johann Christian Wenzinger: Taufstein im Münster zu Freiburg i. B.



Lukas Anton van der Auvera: Pietà. Eichenholz. Karlsruhe, Landesmuseum



Peter Wagner: Winter und Frühling. Steingruppen im Garten der Residenz zu Würzburg



Peter Wagner: Leuchterträger im Treppenhaus der Residenz zu Würzburg. Marmor.



Ludwig von Lücke: Schlafende Schäferin. Elfenbein und Holz. München, Bayerisches Nationalmuseum



Ferdinand Dietz: Tänzer und Tänzerin. Steinfiguren im Park des Schlosses Veitshöchheim bei Würzburg



Ferdinand Dietz: Sphinx im Park des Schlosses Veitshöchheim bei Würzburg. Stein



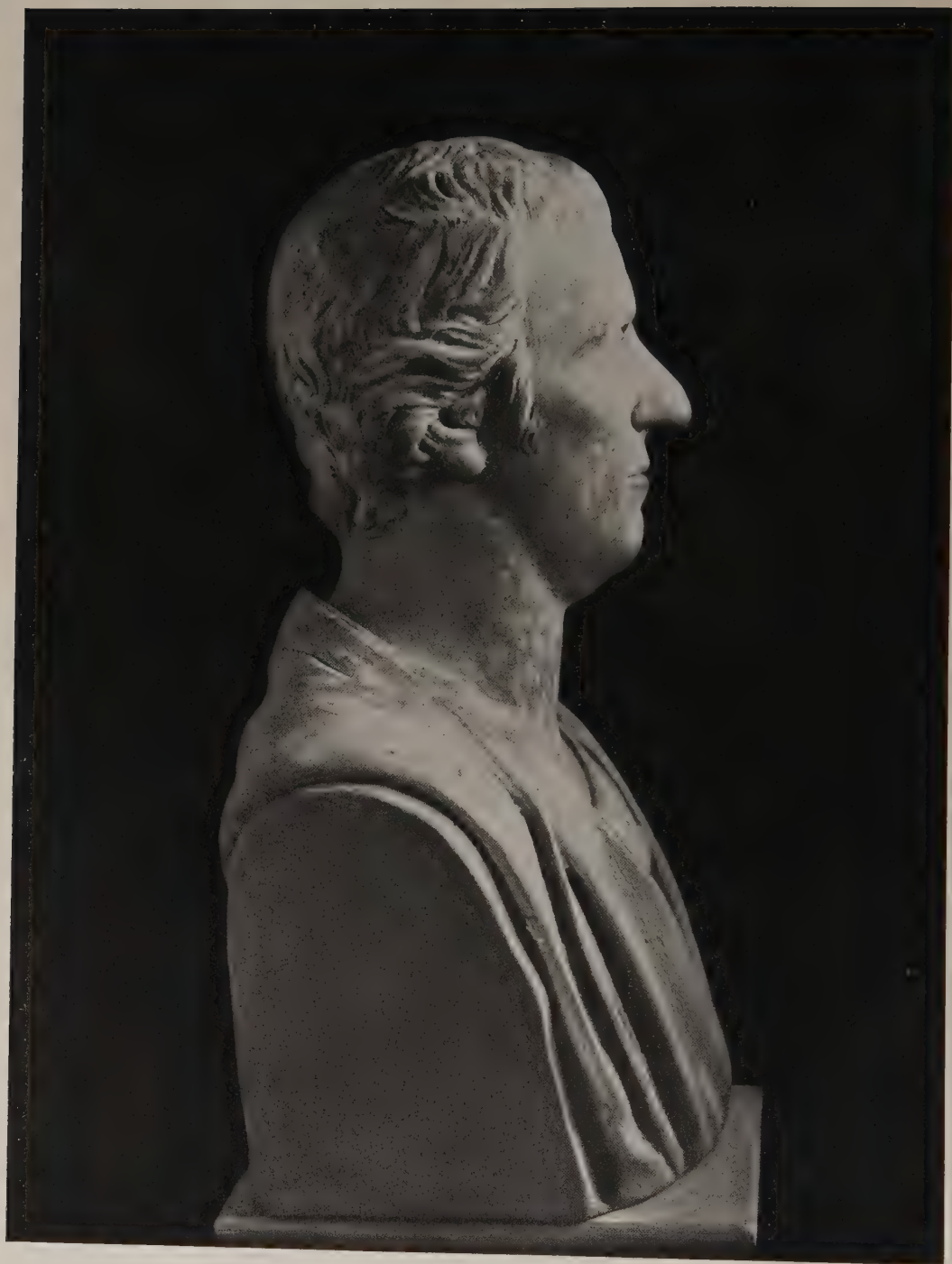
Georg Franz Ebenhecht: Sphinx im Park von Sanssouci. Marmor



Georg Franz Ebenhecht: Bacchus und Ariadne — Pluto und Proserpina
Marmorgruppen im Park von Sanssouci



Friedrich Christian Glume: Rossebändiger. Steingruppen auf dem Marstall in Potsdam



Ludwig Klauer: Bildnisbüste Schillers. Ton. Weimar, Schloßmuseum



Martin Klauer: Bildnisbüste Goethes. Kalkstein. Schloß Tiefurt bei Weimar



Pieter Anton Tassaert: General von Seydlitz. Marmor
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Johann Gottfried Schadow: Friedrich der Große. Bronze-Statuette
Potsdam, Schloß Sanssouci



Daniel Gran: Kuppelfresko in der Nationalbibliothek zu Wien



Anton Franz Maulpertsch: Der Morgen. Studie zu einem Fresko
Wien, Barockmuseum



Anton Franz Maulpertsch: Christus und der Hauptmann von Kapernaum
Radierung



Johann Martin (Kremser-)Schmidt: Das letzte Abendmahl. Wien, Barockmuseum



Januarius Zick: Das Mahl der Götter. Studie zu einem Fresko. Koblenz, Städtische Bildergalerie



Januarius Zick: Die Familie Remy. Bendorf a. Rh., Privatbesitz



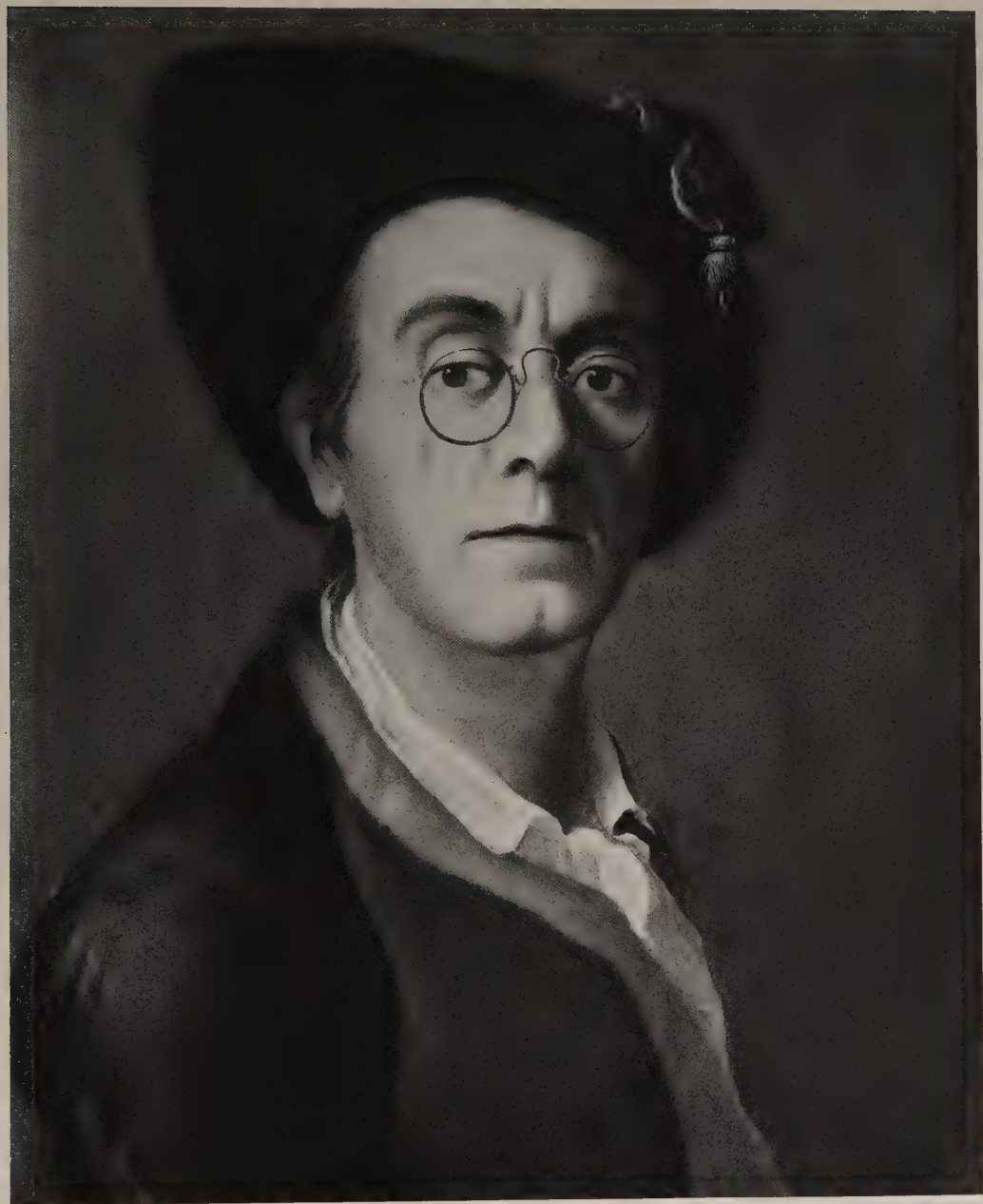
Johann Kupetzky: Der Klarinettenspieler. Budapest, Landesmuseum



Johann Kupetzky: Der Künstler und seine Familie. Budapest, Landesmuseum



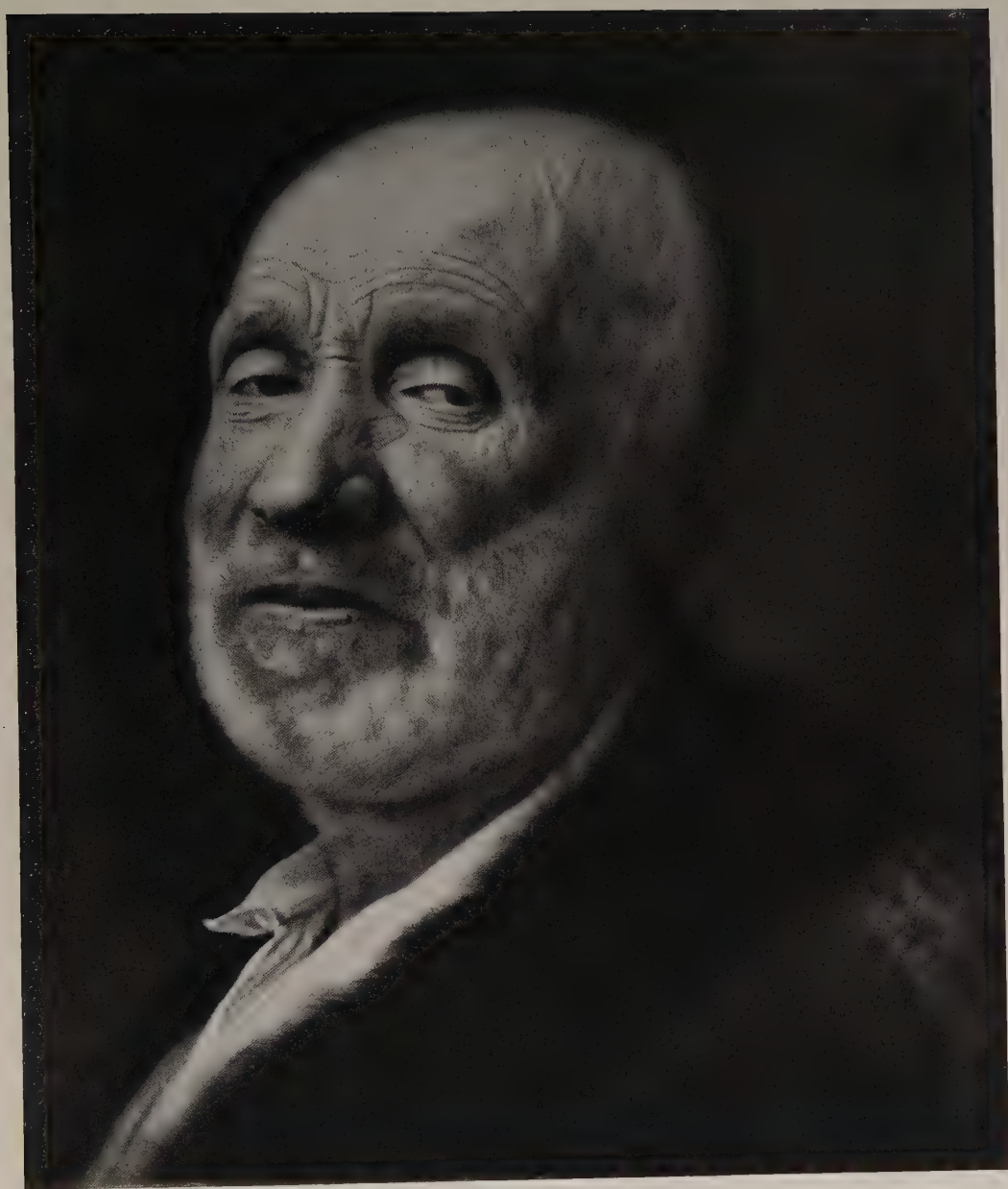
Adam von Manyoki: Bildnis des Architekten Knobelsdorff. Berlin, Schloß Monbijou



Johann Christian Fiedler: Selbstbildnis. Darmstadt, Schloßmuseum



Balthasar Denner: Stilleben. Hamburg, Kunsthalle



Balthasar Denner: Bildnis eines alten Mannes. Schwerin, Landesmuseum



Konrad von Mannlich: Bildnis des Sekretärs Louvier. Speyer, Staatsgemäldesammlung



George de Marées: Der Künstler mit seiner Tochter. München, Ältere Pinakothek



Christian Seybold: Selbstbildnis. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Christian Seybold : Die Tochter des Künstlers. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie



Justus Juncker: Selbstbildnis mit einem Schüler. Kassel, Gemäldegalerie



Adam Friedrich Oeser: Die Kinder des Künstlers. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



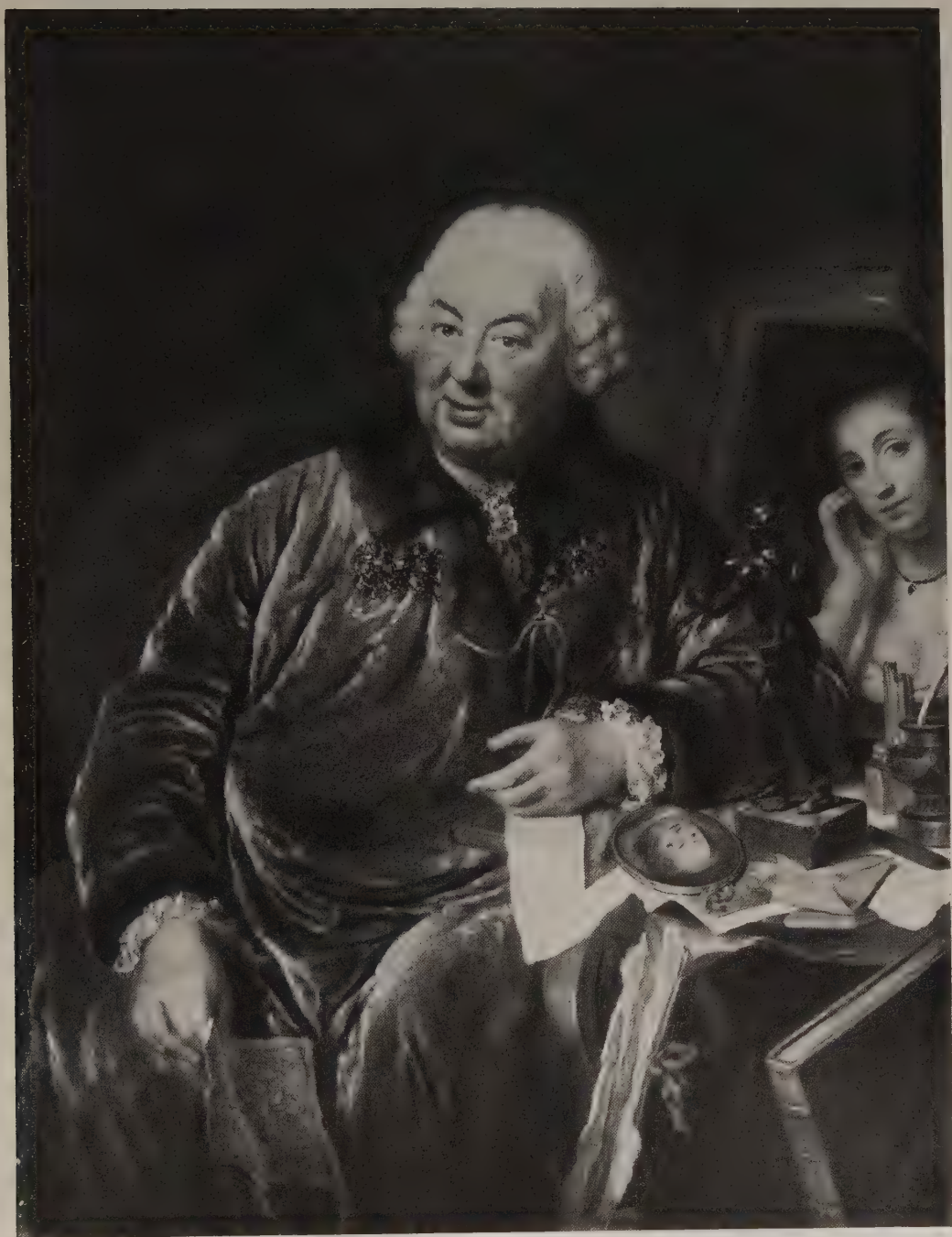
Johann Georg Ziesenis: Bildnis des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe
Bückeburg, Schloß



Johann Georg Ziesenis: Bildnis der Gräfin Marie zu Schaumburg-Lippe
Bückeburg, Schloß



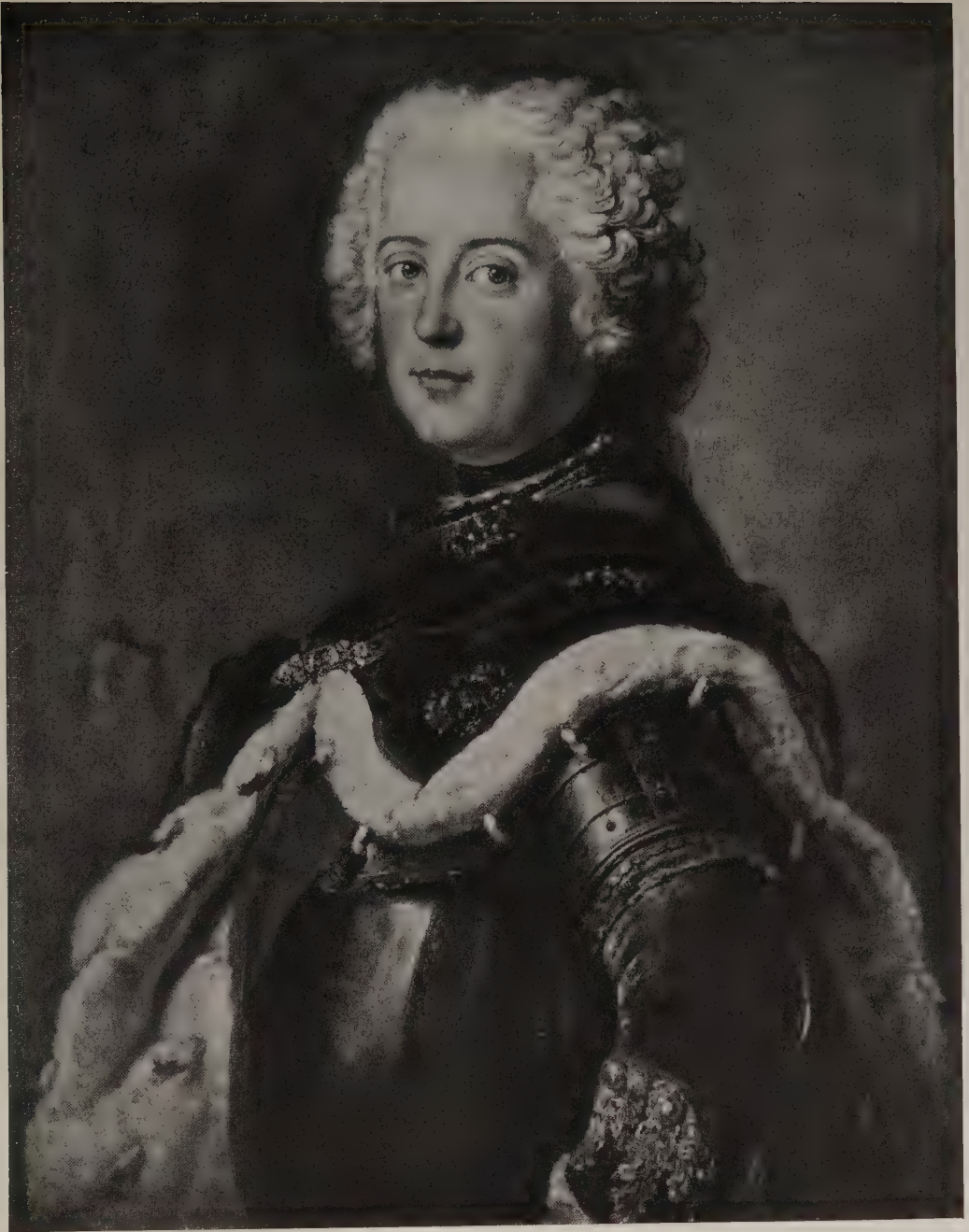
Anna Dorothea Therbusch-Lisiewska: Selbstbildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Anna Dorothea Therbusch-Lisiewska : Der Sammler. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Antoine Pesne: Die Tänzerin Barbarina. Berlin, Schloß



Antoine Pesne: Friedrich der Große als Kronprinz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Antoine Pesne: Prinzessin Amalie von Preußen. Berlin, Schloß



Antoine Pesne: Kinderbildnis Friedrichs des Großen und seiner Schwester
Charlottenburg, Schloß



Antoine Pesne: Bildnis des Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt und seiner Gattin
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Cornelis Troost: Herrengesellschaft bei Biberius. Pastell. Haag, Mauritshuis



Cornelis Troost: Die Liebeserklärung. Pastell. Haag, Mauritshuis



Daniel Chodowiecki: Der L'Hombre-Tisch. Radierung



Daniel Chodowiecki: Die Spielpartie. Potsdam, Privatbesitz



Daniel Chodowiecki: *Dom w lesie*



Daniel Chodowiecki: Das Blindenkühspiel. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Daniel Chodowiecki: Gesellschaft im Tiergarten
Leipzig, Museum der bildenden Künste



Daniel Chodowiecki: Lotte Kestner. Rötzelzeichnung.
Berlin, Kupferstichkabinett



Daniel Chodowiecki: Die Familie Calas. Darmstadt, Schloßmuseum



Augustin Dubuisson: Sopraporte in einem der Kavalierzimmer von Schloß Sanssouci



Johann Konrad Seekatz: Vier Monatsbilder. Frankfurt a. M., Goethehaus



Johann Alexander Thiele: Landschaft am Kyffhäuser. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Karl Sylva Dubois: Märkische Landschaft. Potsdam, Schloß Sanssouci



Christian Georg Schütz: Rheinlandschaft. Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



Christian Georg Schütz: Der Römerberg in Frankfurt. Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut



Norbert Grund: Spanischer Hafen. Prag, Gemäldegalerie.



Johann Friedrich Weitsch: Der Eichenwald bei Querum. Braunschweig, Landesmuseum



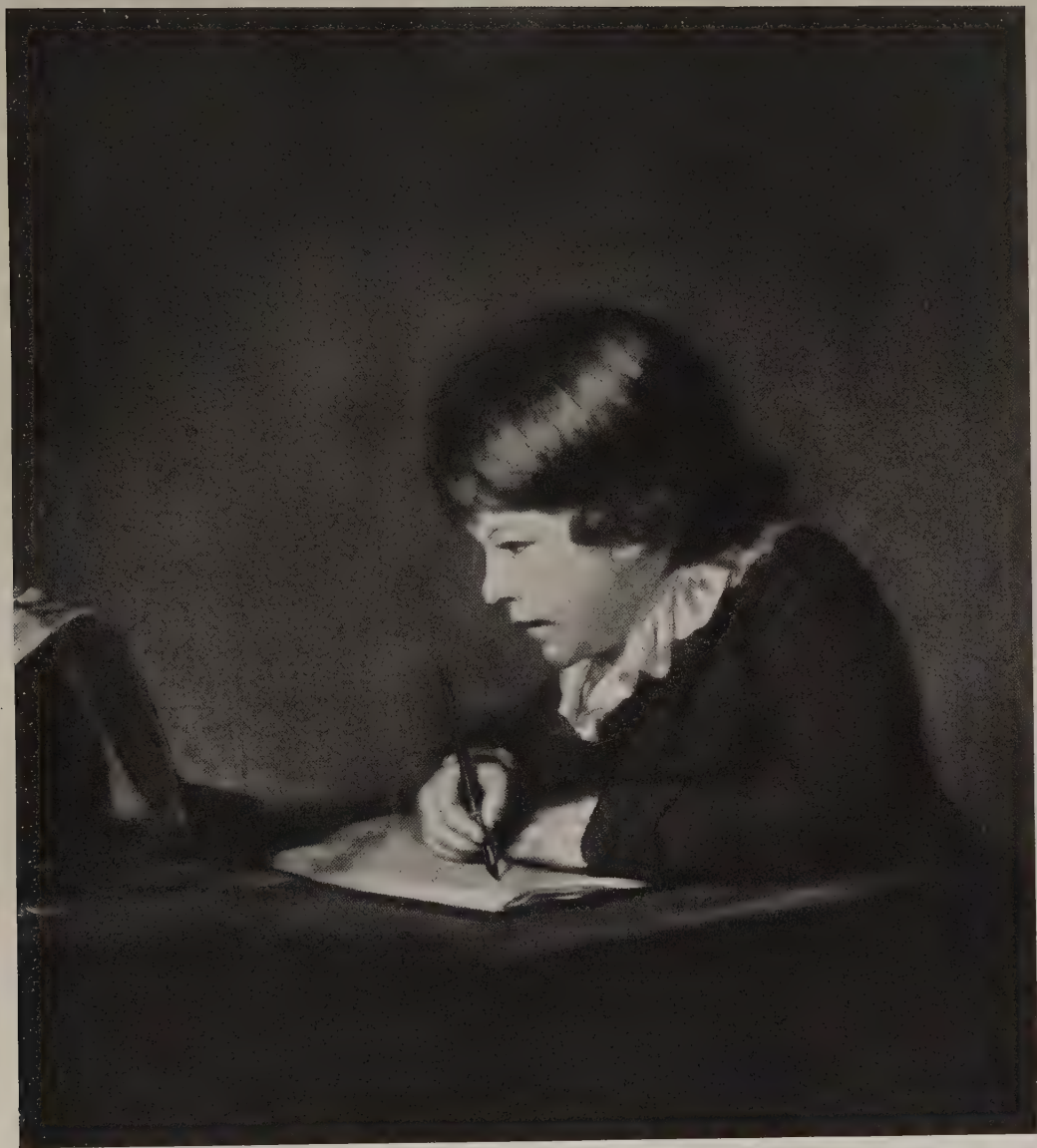
Georg Karl Urlaub: Hausfrau und Magd. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut



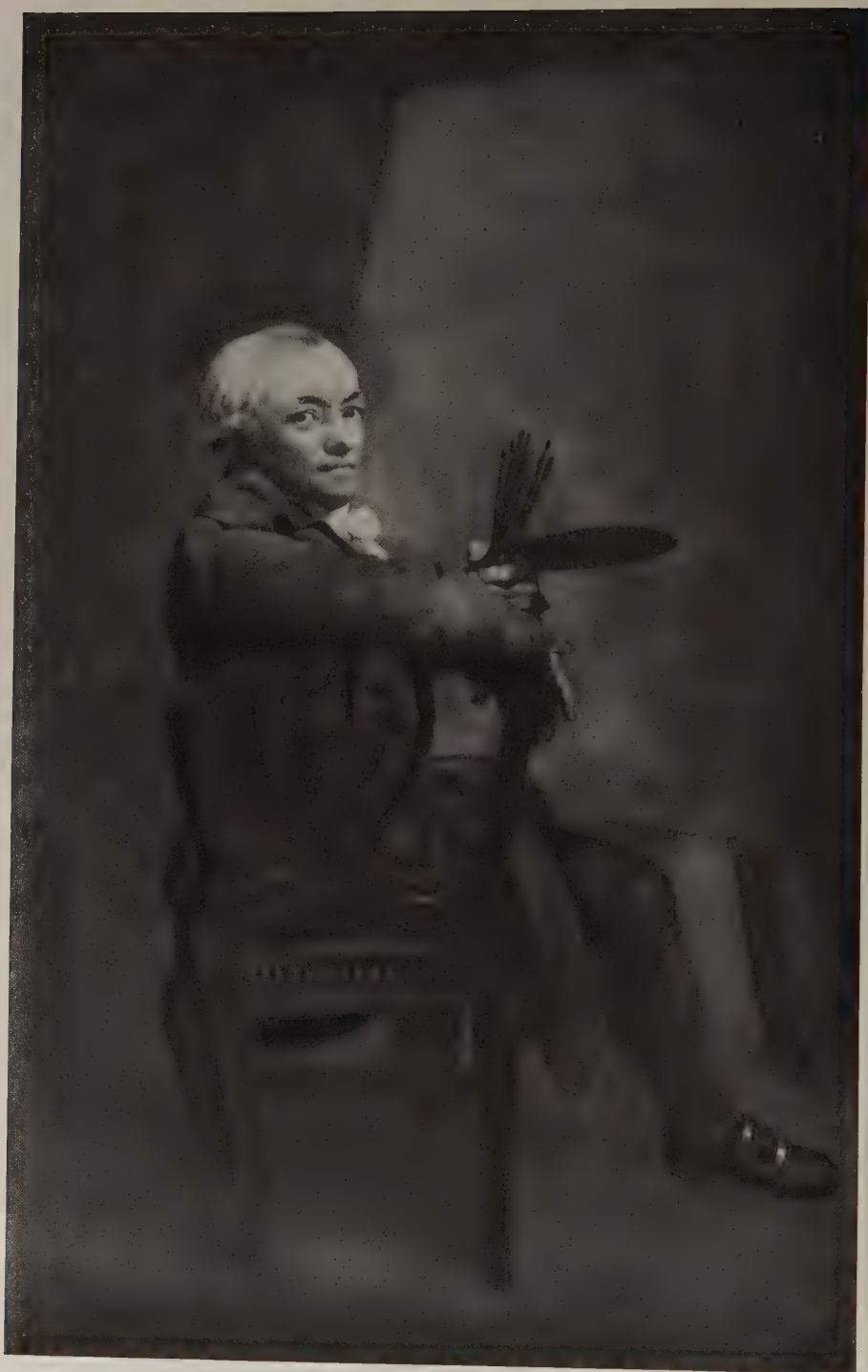
Anton Raphael Mengs: Bildnis der Marchesa de Llano. Madrid, Akademie der Künste



Anton Raphael Mengs: Selbstbildnis. Pastell. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



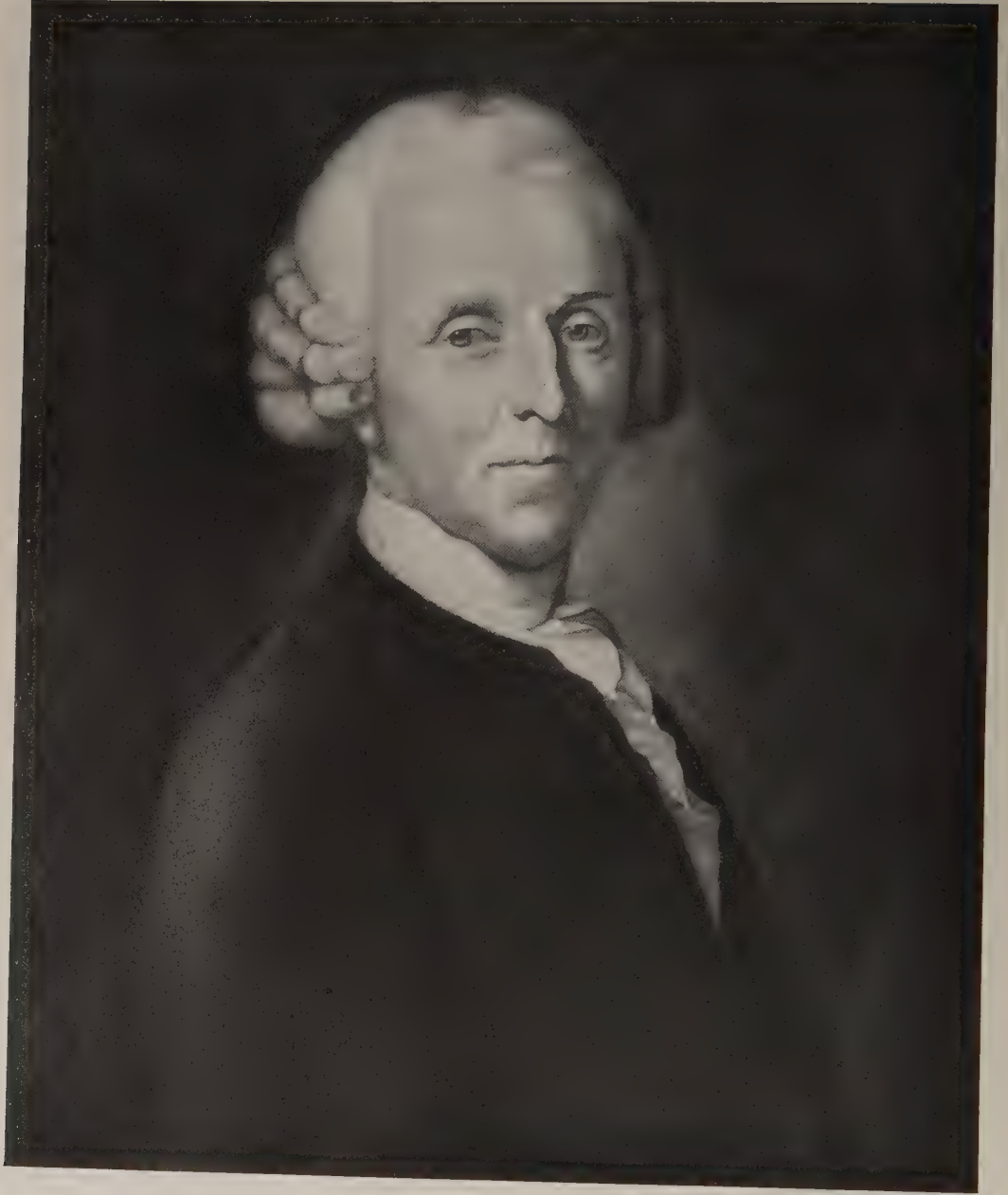
Anton Graff: Der Sohn des Künstlers. Bremen, Privatbesitz



Anton Graff: Selbstbildnis. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Anton Graff: Bildnis Daniel Chodowieckis. München, Neue Pinakothek



Anton Graff: Bildnis des Dichters Gellert. Leipzig, Universitätsbibliothek



Anton Graff: Die Gattin des Künstlers. Winterthur, Museum des Kunstvereins



Anton Graff: Bildnis der Schauspielerin Corona Schroeter. Weimar, Schloßmuseum



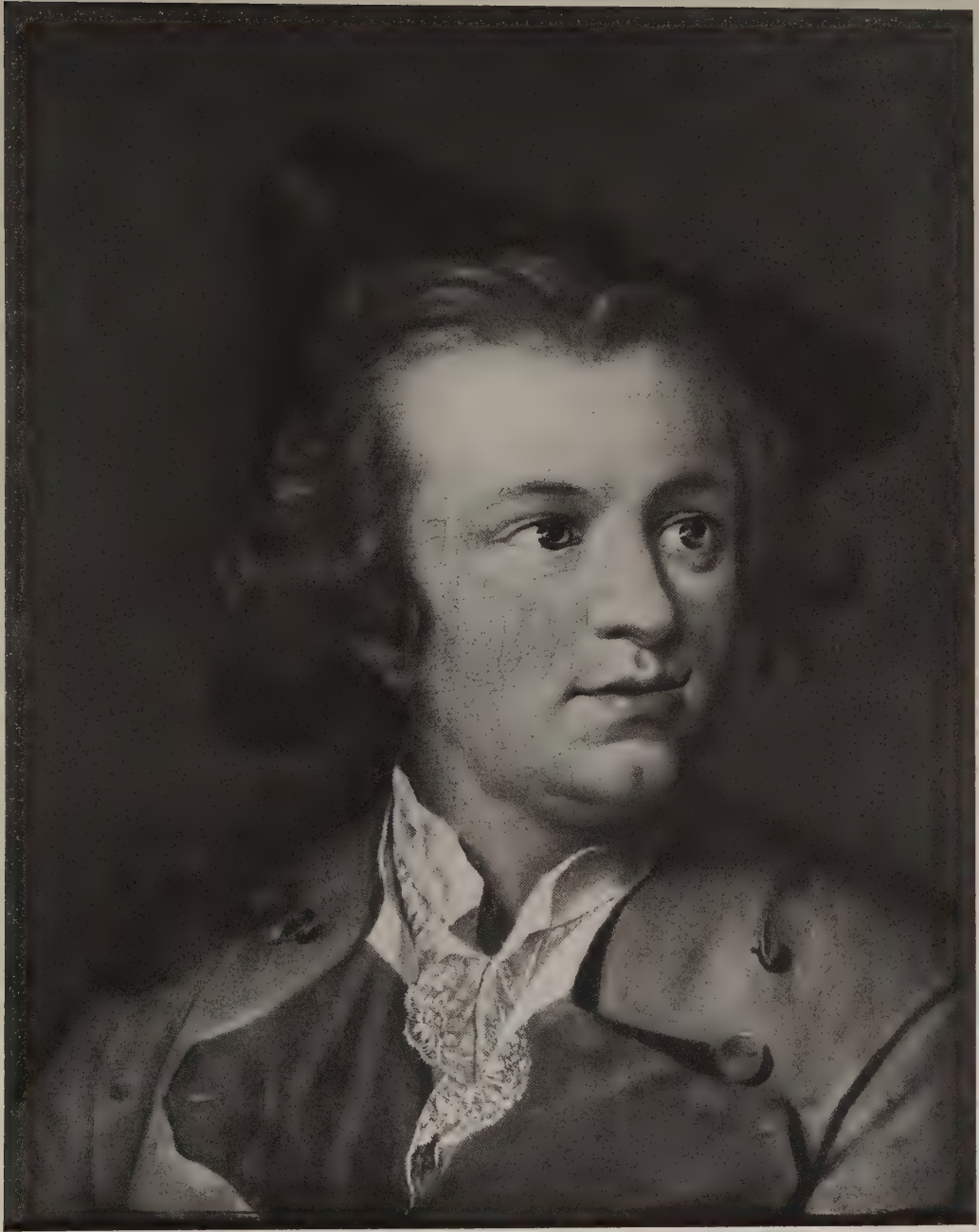
Anton Graff: Bildnis der Frau Hofrat Böhme. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Georg Melchior Kraus: Abendgesellschaft bei der Herzogin Anna Amalie. Aquarell. Weimar, Bibliothek



Georg Melchior Kraus: Selbstbildnis. Weimar, Schloßmuseum



Johann Heinrich Tischbein d. Ä.: Jugendbildnis Lessings. Berlin, Nationalgalerie



Salomon Geßner: Römisches Bad. Handzeichnung. Zürich, Kunsthaus



Jakob Philipp Hackert: Italienische Landschaft. Handzeichnung.
Weimar, Schloßmuseum



Jakob Philipp Hackert: Landschaft bei Tivoli. Weimar, Schloßmuseum



Adrian Zingg: Der Ponte molle bei Rom. Handzeichnung. Weimar, Schloßmuseum



Ferdinand Kobell: Blick auf die Mainbrücke bei Aschaffenburg. München, Neue Pinakothek



Ferdinand Kobell: Tallandschaft bei Goldbach in Unterfranken. München, Neue Pinakothek



Johann Baptist Lampi d. Ä.: Bildnis der Kaiserin Maria Feodorowna
Stuttgart, Schloßmuseum



Heinrich Füger: Der Vater des Künstlers. Wien, Akademie der bildenden Künste



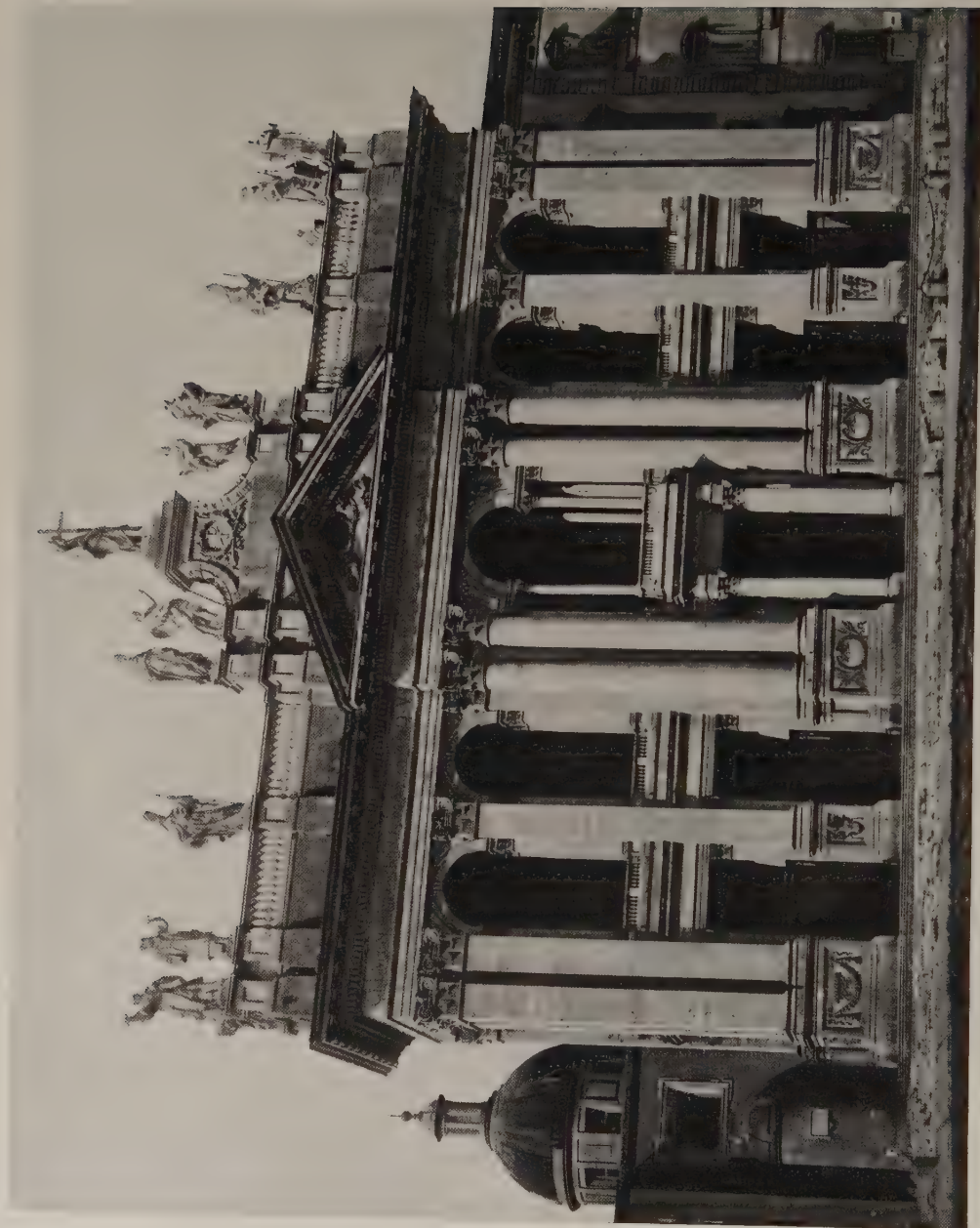
Christian Leberecht Vogel: Die Söhne des Künstlers. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

I T A L I E N

ARCHITEKTUR	S. 443
PLASTIK	S. 458
MALEREI	S. 471



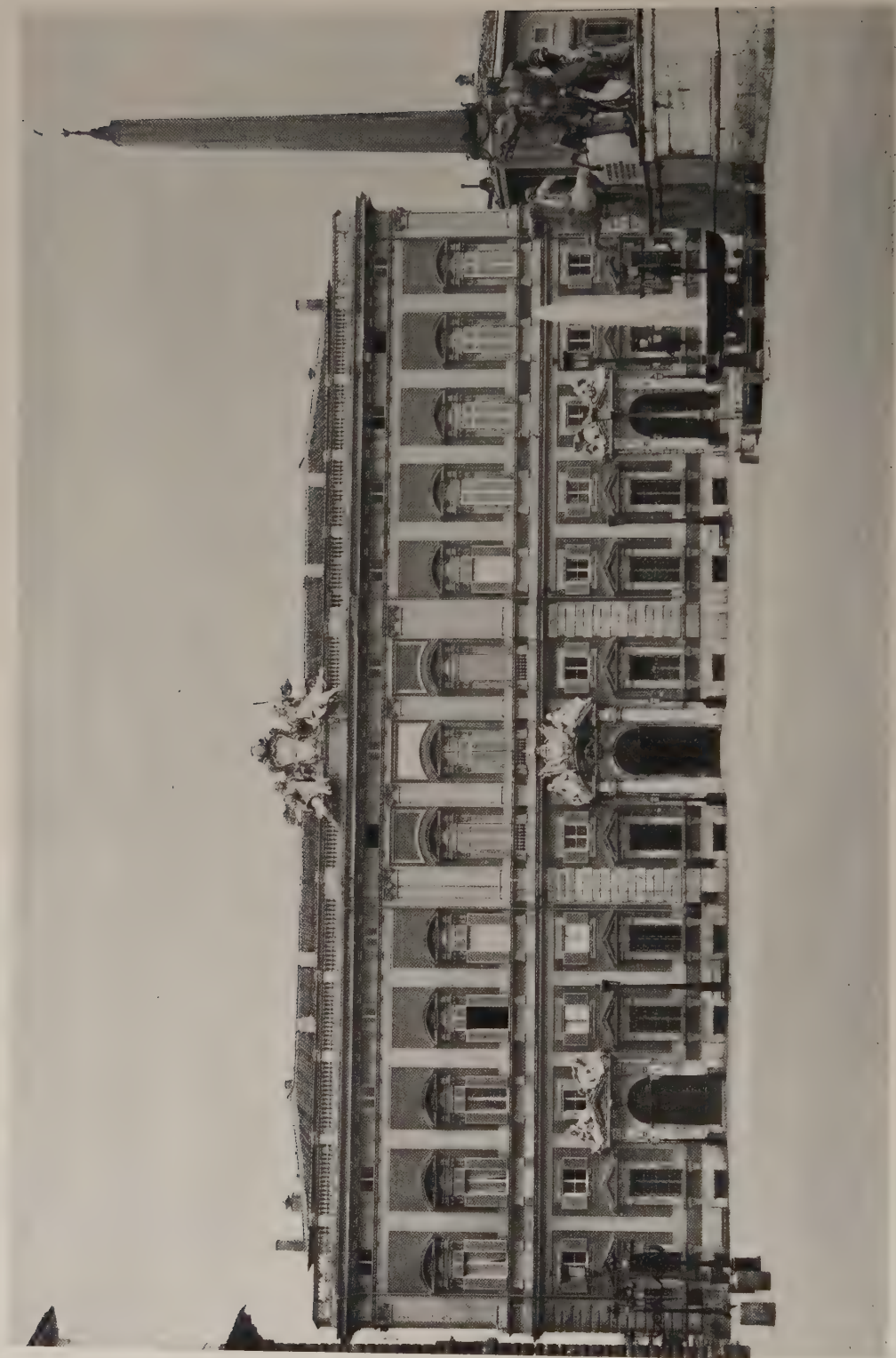
Alessandro Galilei: Die Corsini-Kapelle von San Giovanni in Laterano zu Rom



Alessandro Galilei: Fassade von San Giovanni in Laterano zu Rom



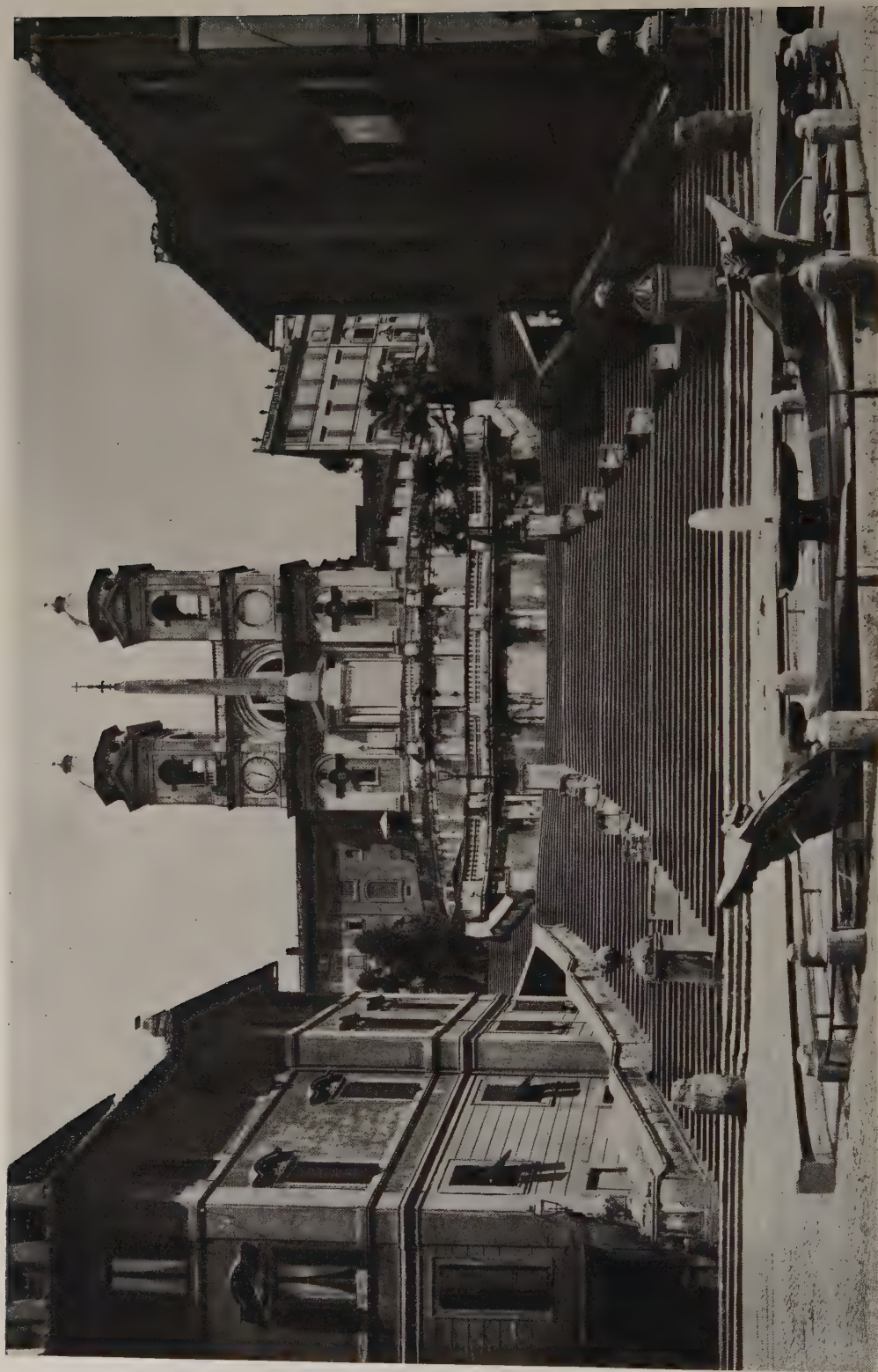
Ferdinando Fuga: Fassade der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom



Ferdinando Fuga: Fassade des Palazzo della Consulta in Rom



Carlo Marchionni: Villa Albani in Rom



Alessandro Specchi und Francesco de Sanctis: Die „Spanische Treppe“ in Rom



Filippo Juvara: Palazzo Madama in Turin



Filippo Juvara: Die Superga bei Turin



Filippo Juvara: Schloß Stupinigi bei Turin



Filippo Juvara: Der große Saal in Schloß Stupinigi bei Turin



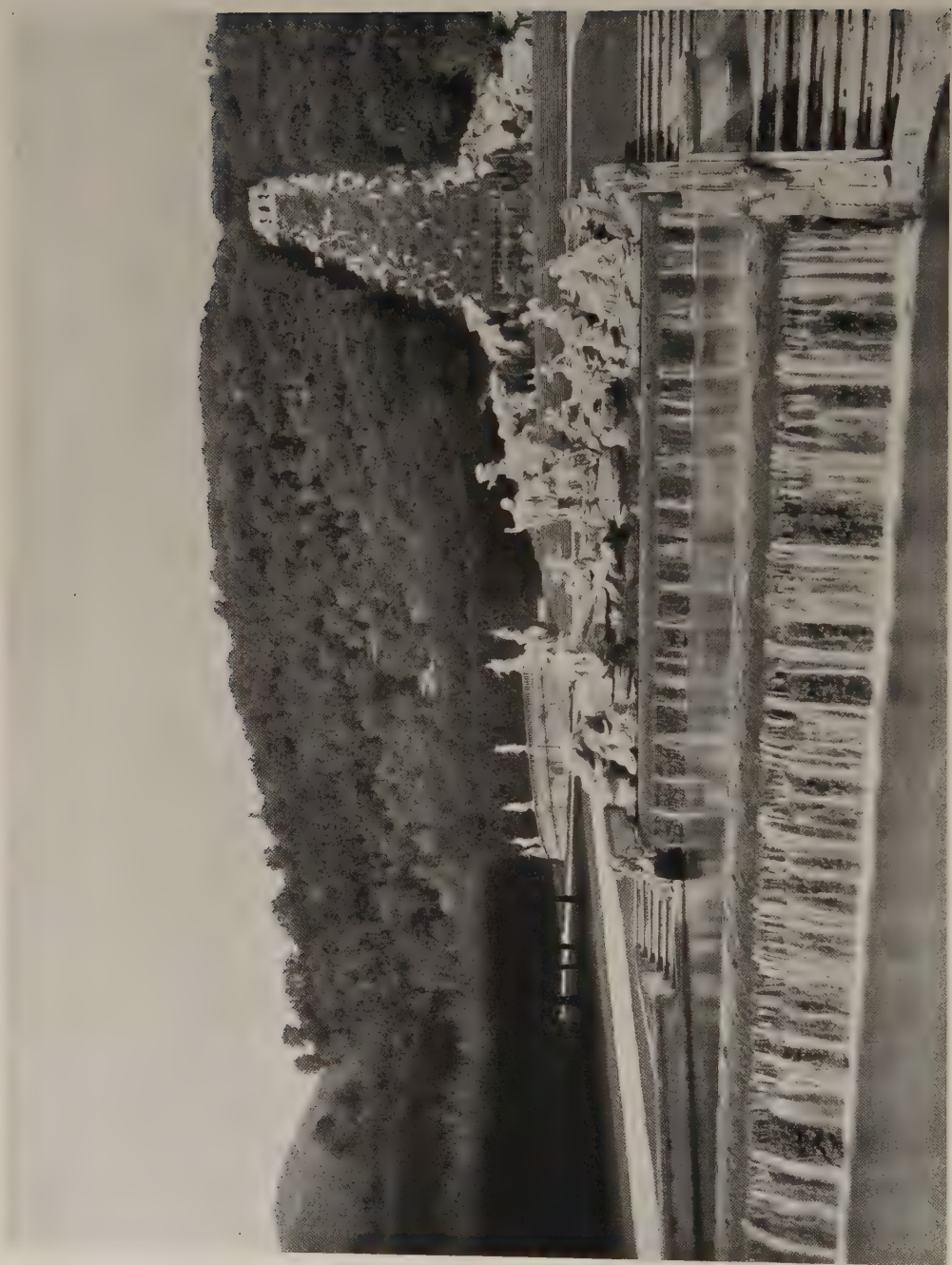
Benedetto Alfieri: Deckendekoration im Palazzo Reale zu Turin



Filippo Juvara: Fassade der Kirche Santa Cristina in Turin



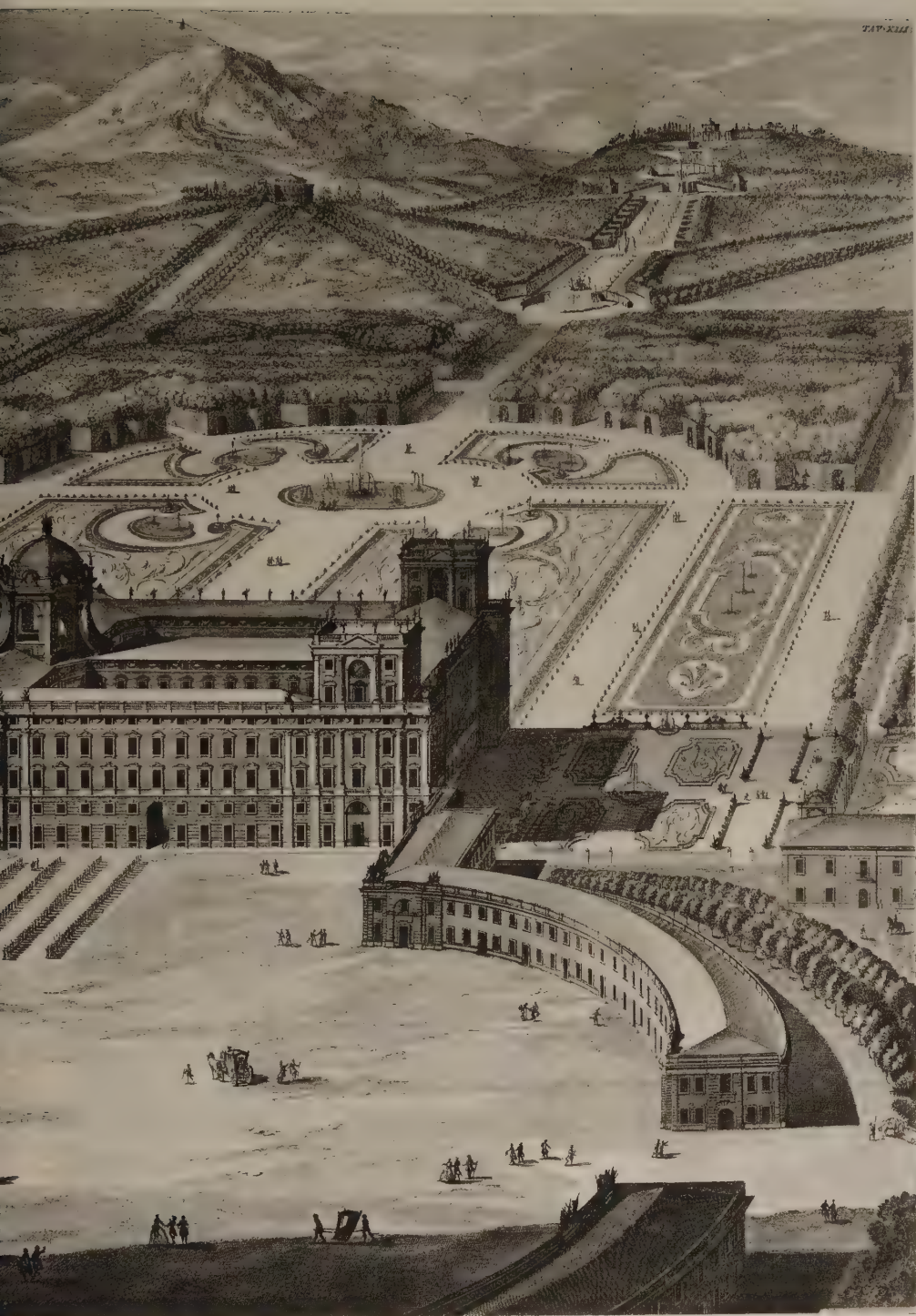
Domenico Rossi: Inneres der Kirche Santa Maria dei Gesuiti in Venedig



Kaskade im Garten von Schloß Caserta in Campanien



Luigi Vanvitelli: Schloß Caserta



nien. Entwurf der Gesamtanlage



Pompeo Picherali: Fassade des Domes in Syrakus



Neapolitanische Krippe. München, Bayerisches Nationalmuseum



Pietro Bracci: Neptun. Mittelgruppe der Fontana Trevi in Rom



Pietro Bracci: Grabmal der Maria Clementina Sobieska. Marmor
Rom, St. Peter



Agostino Penna: Grabdenkmal der Maria Flaminia Odescalchi-Chigi
(Entwurf von Paolo Posi). Rom, Santa Maria del Popolo



Antonio Maria Maragliano: Die Kommunion des heiligen Paschalis
Farbiges Holzrelief in der Kirche SS. Annunziata zu Genua



Wandbrunnen im Hofe des Palazzo del Grillo in Rom



Andrea Fantoni: Marmorkanzel der Kirche San Martino in Alzano bei Bergamo



Filippo della Valle: Die Verkündigung. Marmorrelief in Sant' Ignazio zu Rom



Filippo della Valle: Die heilige Theresia. Marmor. Rom, St. Peter



Giacomo Serpotta: Putti. Stuckrelief
Palermo, Oratorio del SS. Rosario



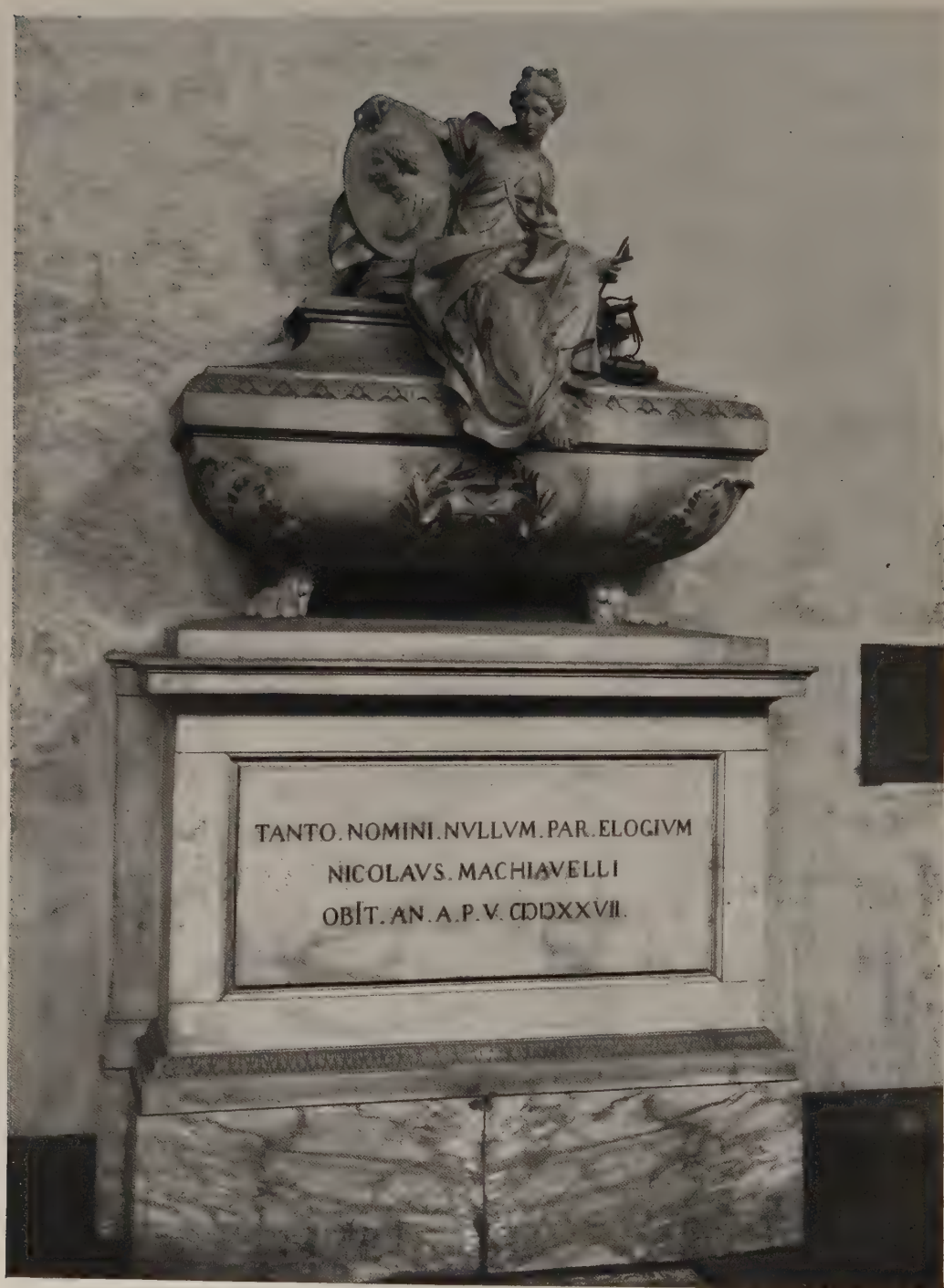
Bernardo Schiaffino: Der Raub der Proserpina. Marmor. Genua, Palazzo Reale



Antonio Corradini und Francesco Celebrano: Allegorie des Frühlings. Marmor
Neapel, Cappella Sansevero



Antonio Corradini und Giuseppe Sammartino: Christus im Leichentuch
Marmor. Neapel, Cappella Sansevero



Innocenzo Spinazzi: Grabmal des Niccolò Macchiavelli. Florenz, Santa Croce



Giovanni Battista Tiepolo: Die Bauernfamilie. Radierung



Giovanni Battista Tiepolo: Das Martyrium der heiligen Agathe
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Giovanni Battista Tiepolo: Die Kreuztragung Christi. Venedig, Sant'Alvise



Giovanni Battista Tiepolo: Das Gastmahl der Kleopatra. Melbourne, National Gallery



Giovanni Battista Tiepolo: Fresken im Thronsaal des Schlosses zu Madrid



Giovanni Battista Tiepolo: Fresken im Thronsaal des Schlosses zu Madrid



Giovanni Battista Tiepolo: Das Menuett. Venedig, Palazzo Papadopoli



Giovanni Battista Tiepolo: Der Scharlatan. Venedig, Palazzo Papadopoli



Pietro Longhi: Familienbild. Bergamo, Accademia Carrara



Pietro Longhi: Bei der Wahrsagerin. London, National Gallery



Ferdinando Galli da Bibiena: Das Innere eines Theaters. London, National Gallery



Antonio Canal, gen. Canaletto: Die Gründonnerstags-Prozession vor der Scuola di San Rocco in Venedig
London, National Gallery



Antonio Canaletto, gen. Canaletto: Ansicht des Markusplatzes in Venedig. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie



Antonio Canal, gen. Canaletto: Santa Maria della Salute am Canale Grande in Venedig. Paris, Louvre



Bernardo Bellotto, gen. Canaletto: Oberitalienische Landschaft (die „Gazzada“ bei Varese). Mailand, Brera



Bernardo Bellotto, gen. Canaletto: Der Altmarkt in Dresden. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Bernardo Bellotto, gen. Canaletto: Blick auf Dresden. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Bernardo Bellotto, gen. Canaletto: Blick auf München. München, Residenzmuseum



Francesco de' Guardi: Der Canale della Giudecca in Venedig. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Francesco de' Guardi: Die Piazzetta in Venedig. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



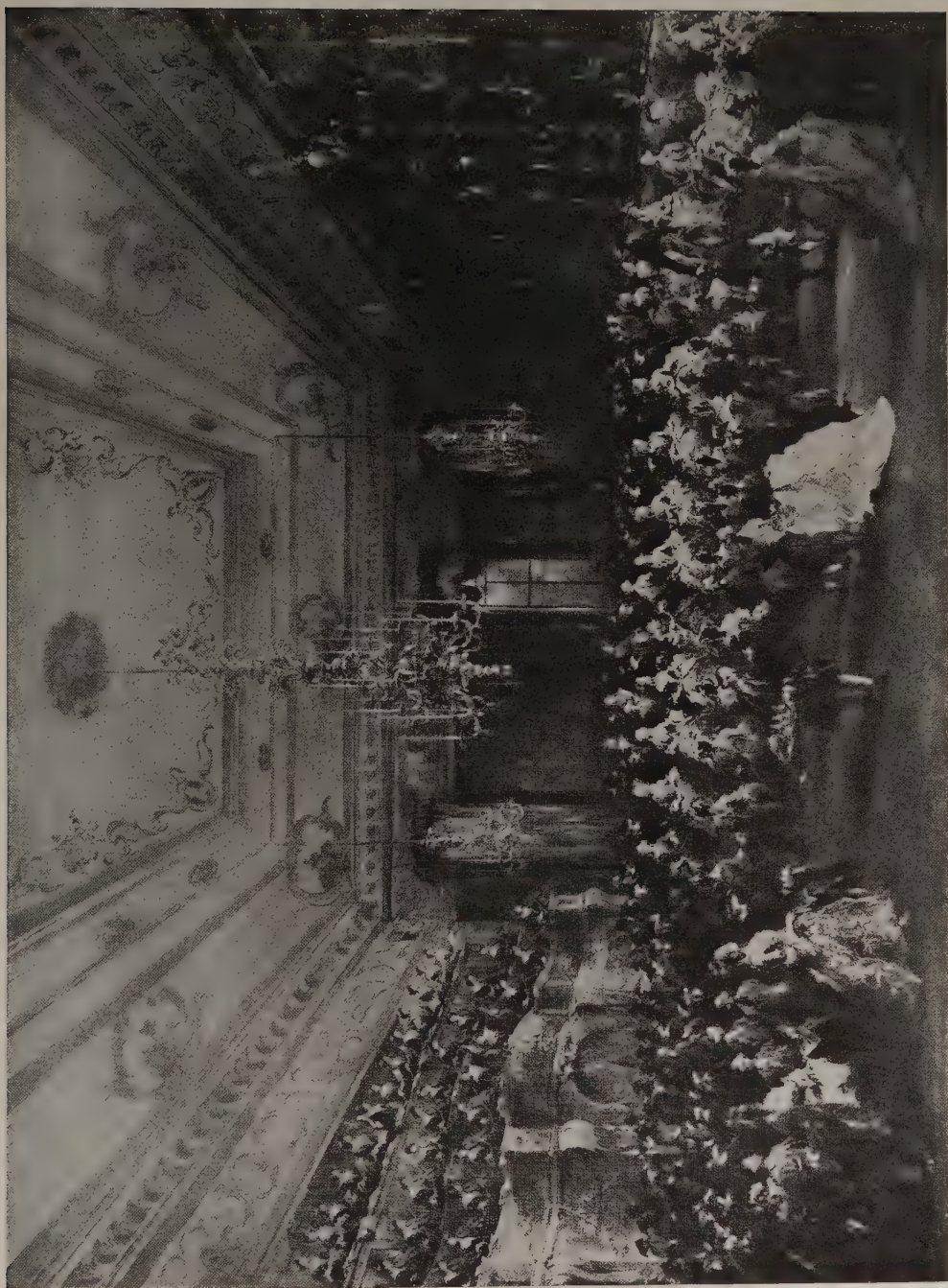
· Francesco de' Guardi: Aufstieg eines Luftballons in Venedig
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Francesco de' Guardi: Volksbelustigung auf der Piazzetta in Venedig. Paris, Louvre



Prinzen de' Guardi (Die Galeere). Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.



Francesco de' Guardi: Galakonzert in der Sala dei Filarmonici zu Venedig. München, Ältere Pinakothek



Giovanni Paolo Pannini: Blick auf Rom. Potsdam, Schloß Sanssouci



Giovanni Paolo Pannini: Antike römische Monumente. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Rosalba Carriera: Bildnis einer Dame. Pastell. Venedig, Akademie der Künste

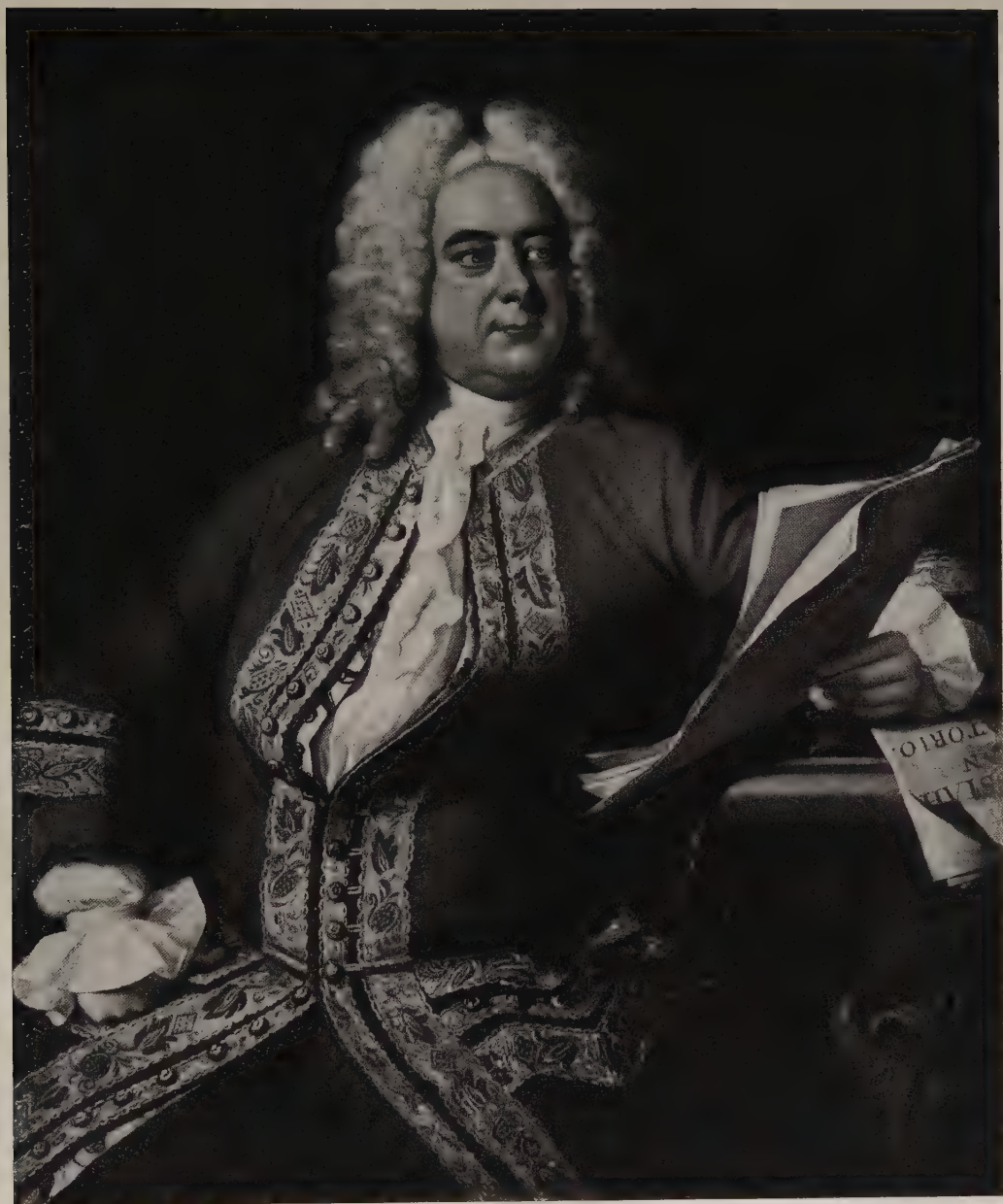


Vittore Ghislandi: Bildnis eines jungen Künstlers. Florenz, Palazzo Vecchio



Pompeo Batoni: Die büßende Magdalena. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

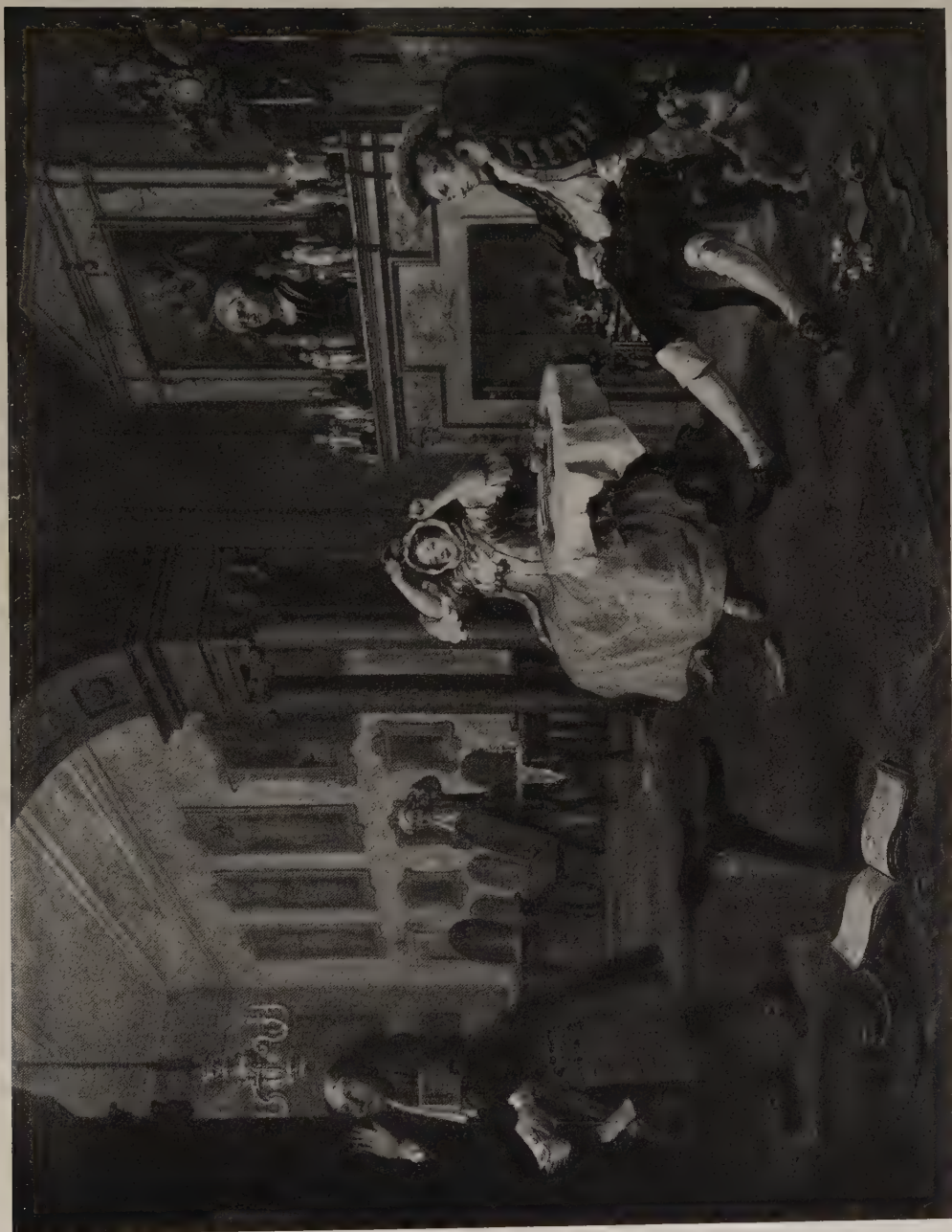
E N G L A N D



Thomas Hudson: Bildnis des Komponisten Händel. Hamburg, Staatsbibliothek



William Hogarth: Die Orgie. (Aus dem Zyklus „Das Leben eines Wüstlings“)
London, Soane Museum



William Hogarth: Kurz nach der Hochzeit. (Aus dem Zyklus „Die Ehe nach der Mode“)
London, National Gallery



William Hogarth: Der Stimmenfang. (Aus dem Zyklus „Die Wahlen“) London, Soane Museum



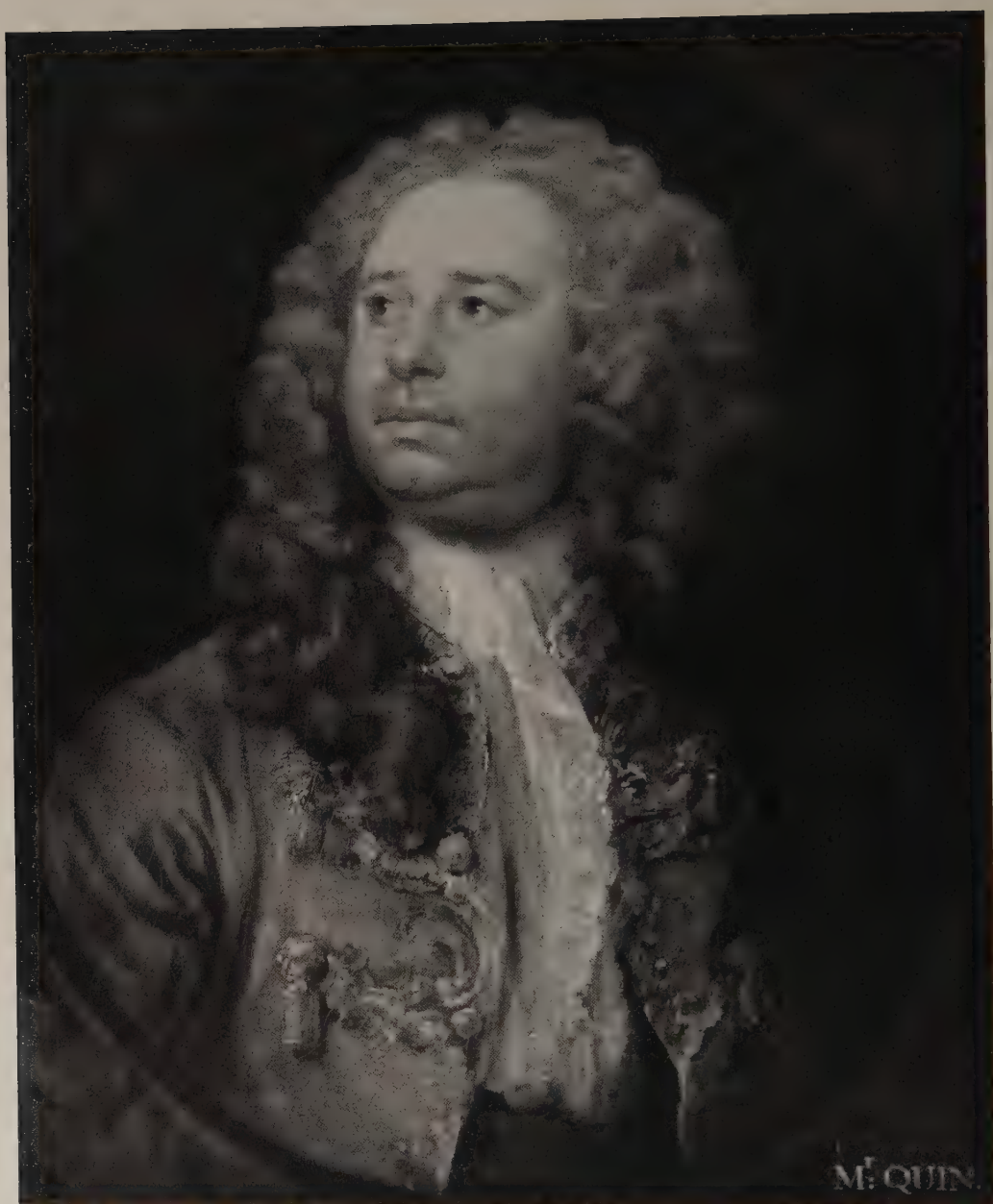
William Hogarth: Die Dienerschaft des Künstlers. London, National Gallery



William Hogarth: Selbstbildnis. London, National Gallery



William Hogarth: Bildnis seiner Schwester. London, National Gallery



William Hogarth: Bildnis des Schauspielers James Quin. London, National Gallery



William Hogarth: „Das Crevetten-Mädchen.“ London, National Gallery



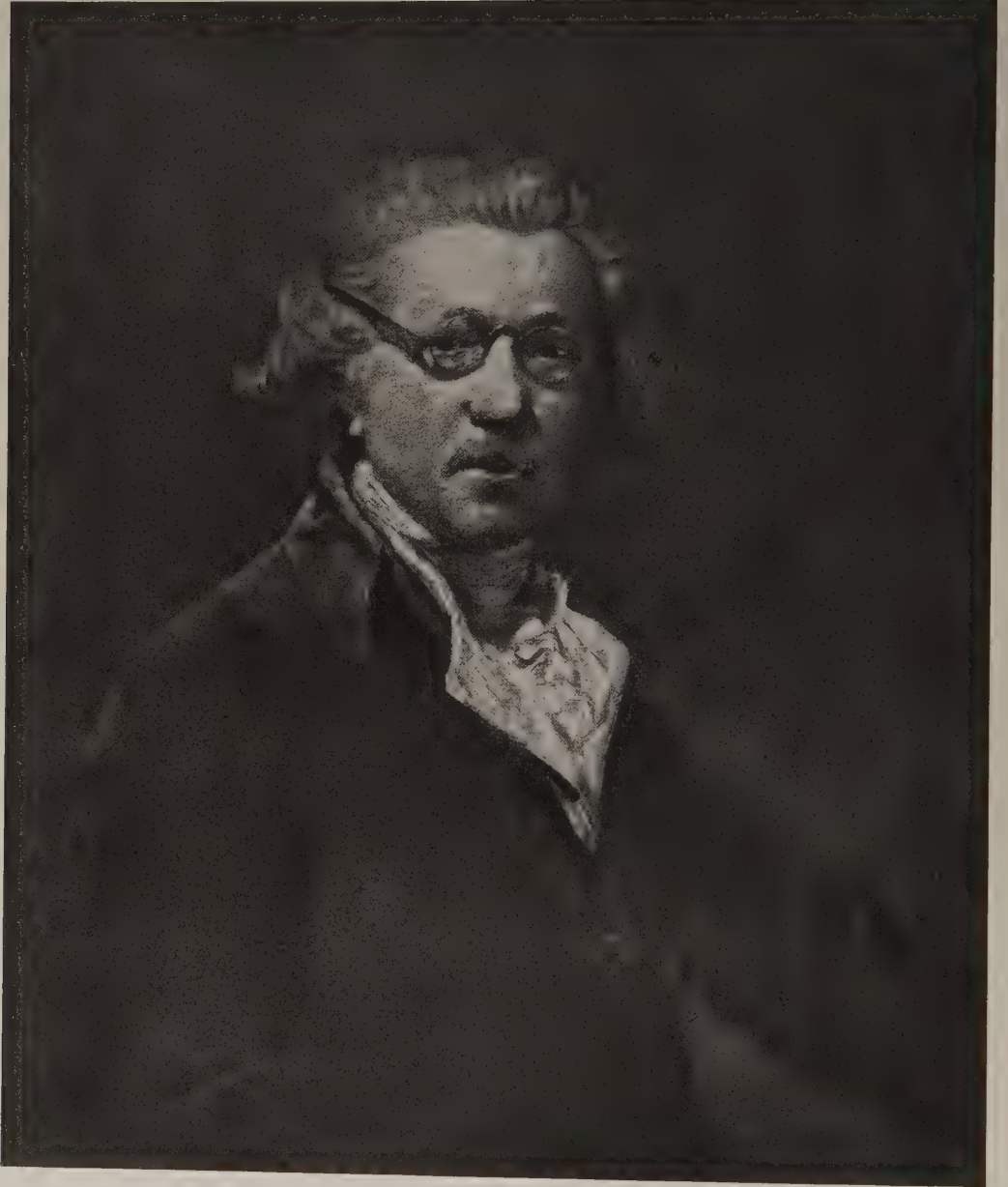
Joseph Highmore: Szene aus Richardsons „Pamela“. London, National Gallery



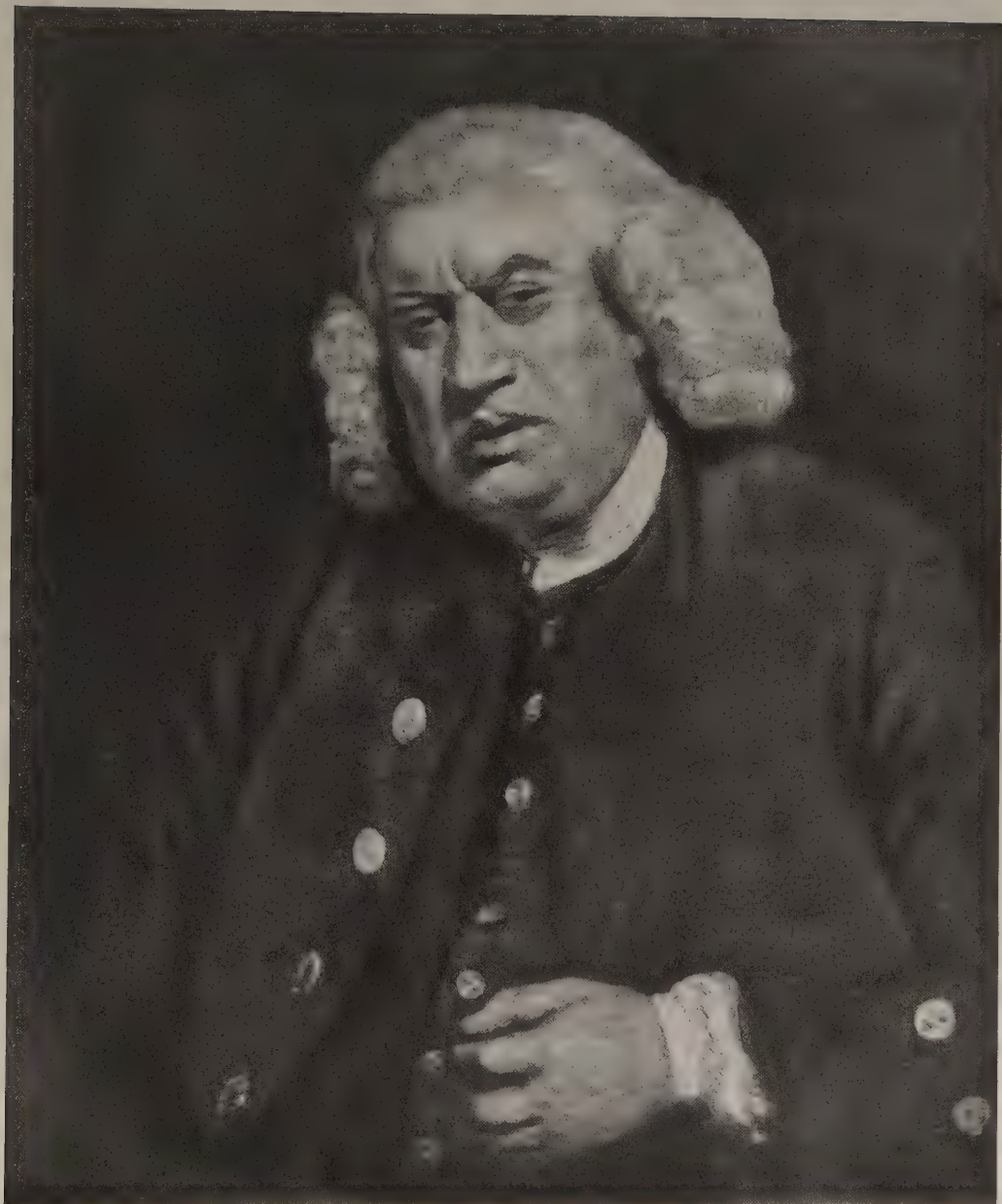
Thomas Rowlandson. Die Bucherauktion. Aquatellierte Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.



Joshua Reynolds: Georgiana, Herzogin von Devonshire, mit ihrem Töchterchen
Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire



Joshua Reynolds: Selbstbildnis. London, Buckingham Palace



Joshua Reynolds: Bildnis des Dr. Samuel Johnson. London, National Gallery



Joshua Reynolds: Bildnis der Lady Lennox. London, National Gallery



Joshua Reynolds: Bildnis der Nelly O'Brien. London, Wallace Collection



Joshua Reynolds: Bildnis des Lord Heathfield. London, National Gallery



Joshua Reynolds: Bildnis der Schauspielerin Mary Robinson
London, Wallace Collection



Joshua Reynolds: Die Schauspielerin Sarah Siddons als tragische Muse
San Marino (Kalifornien), Huntington Art Gallery



Joshua Reynolds: Bildnis eines kleinen Mädchens („Das Alter der Unschuld“)
London, National Gallery



Joshua Reynolds: Bildnis der kleinen Miss Bowles
London, Wallace Collection



Joshua Reynolds: Bildnis des John Charles Viscount Althorp
Althorp House bei Northampton



Allan Ramsay: Die Gattin des Künstlers. Edinburgh, National Gallery



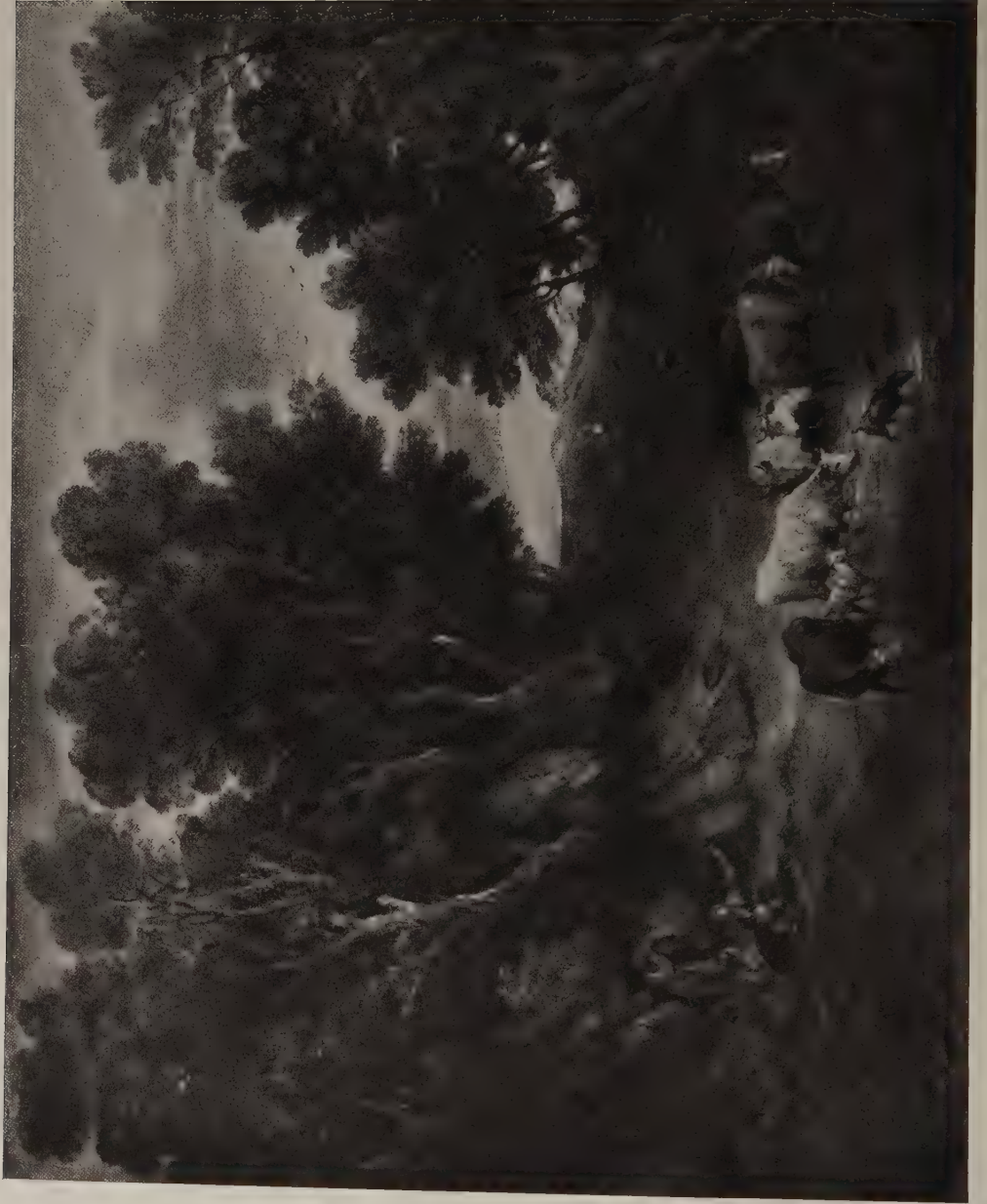
Thomas Gainsborough: „Der Knabe in Blau“
San Marino (Kalifornien), Huntington Art Gallery



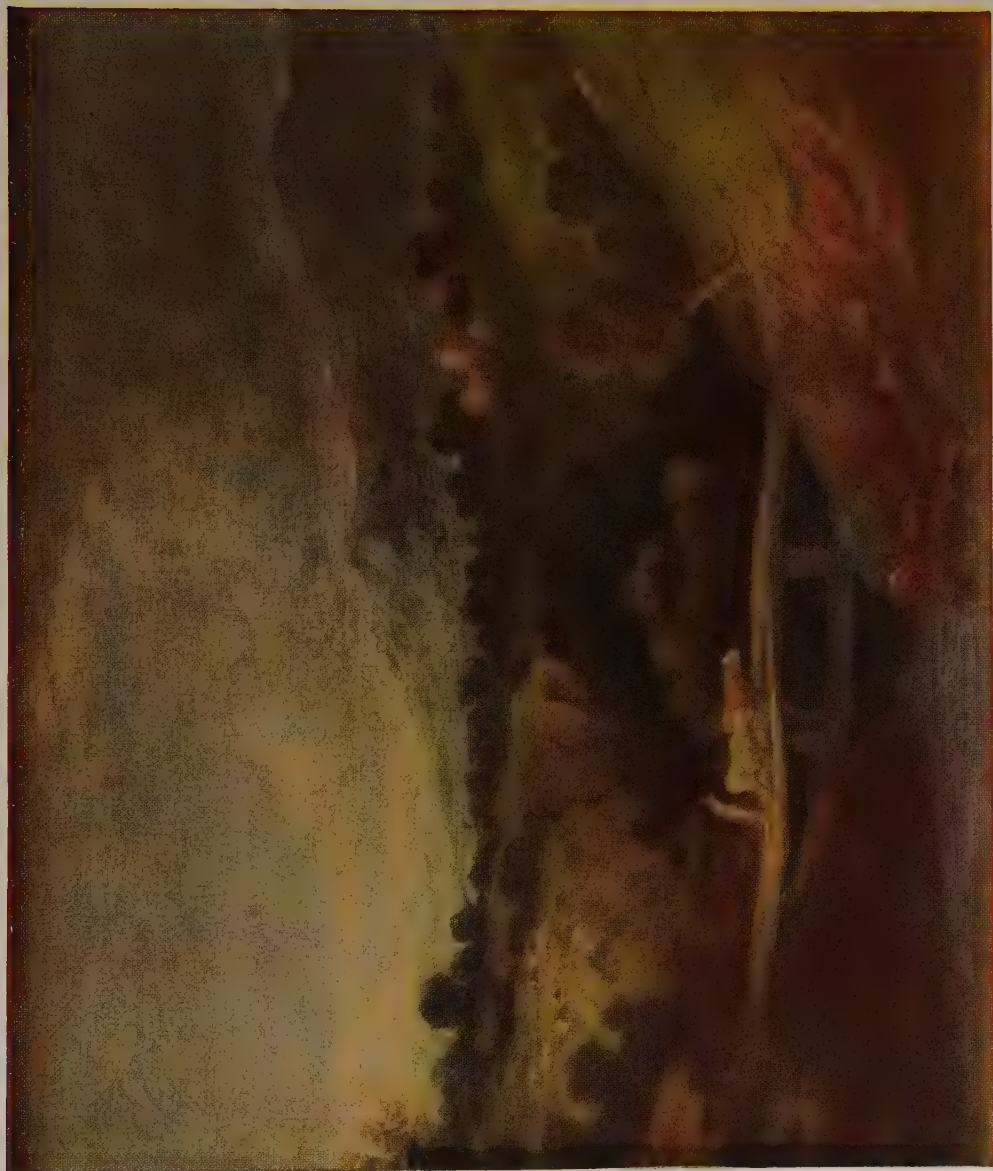
Thomas Gainsborough: Die Töchter des Künstlers. London, National Gallery



Thomas Gainsborough: Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons
London, National Gallery



Thomas Gainsborough: Die Tränke. London, National Gallery



Thomas Gainsborough: Die Brücke. London, National Gallery



Thomas Gainsborough: Der Marktwagen. London, National Gallery



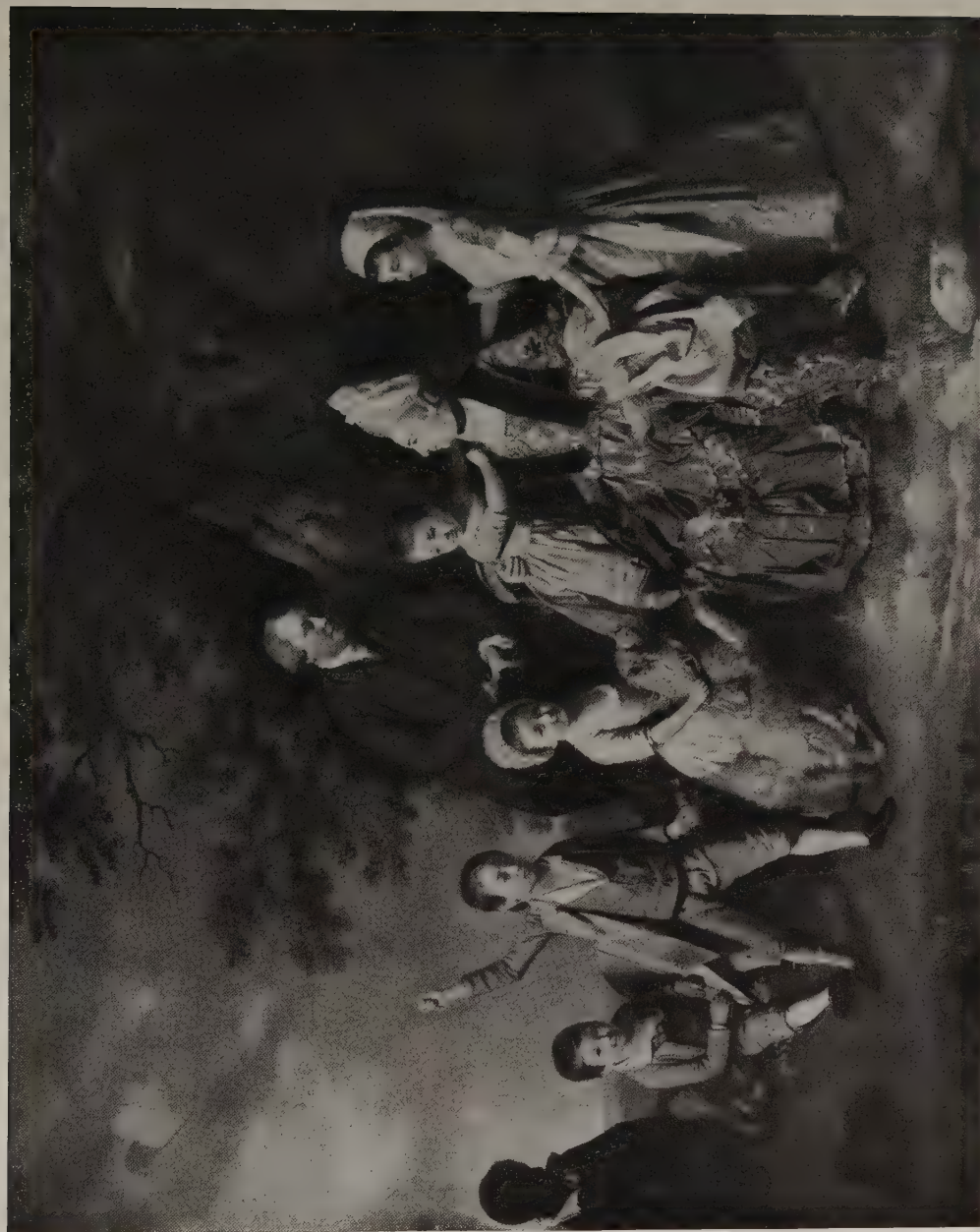
Richard Wilson: Flußlandschaft. London, National Gallery



Richard Wilson: Landschaft mit Ruine. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Samuel Scott: Old London Bridge. London, National Gallery



Johann Zoffany: Familienbild. London, National Gallery



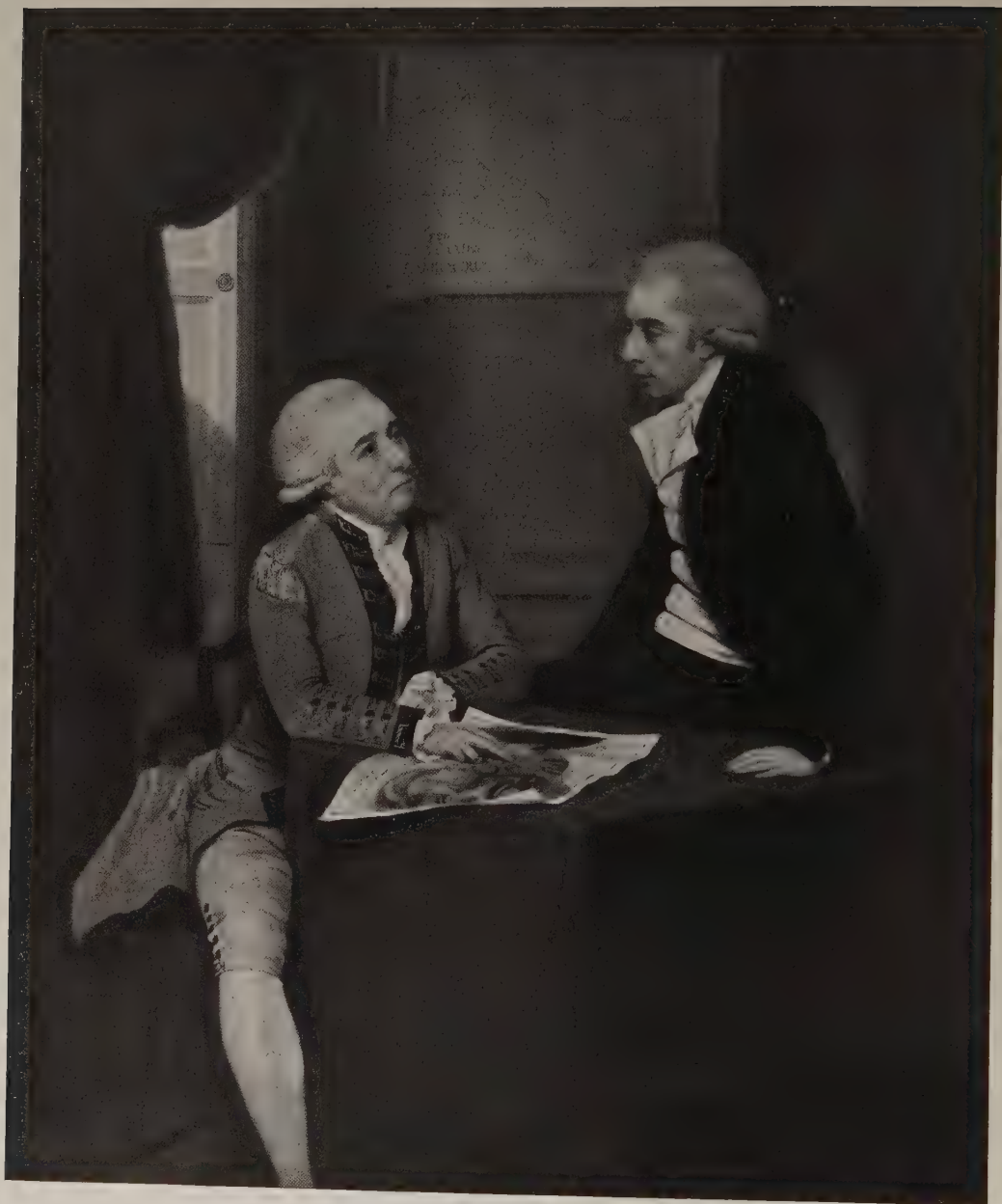
George Romney: Lady Hamilton als Bacchantin. London, National Gallery



George Romney: Bildnis der Schauspielerin Mary Robinson
London Wallace Collection



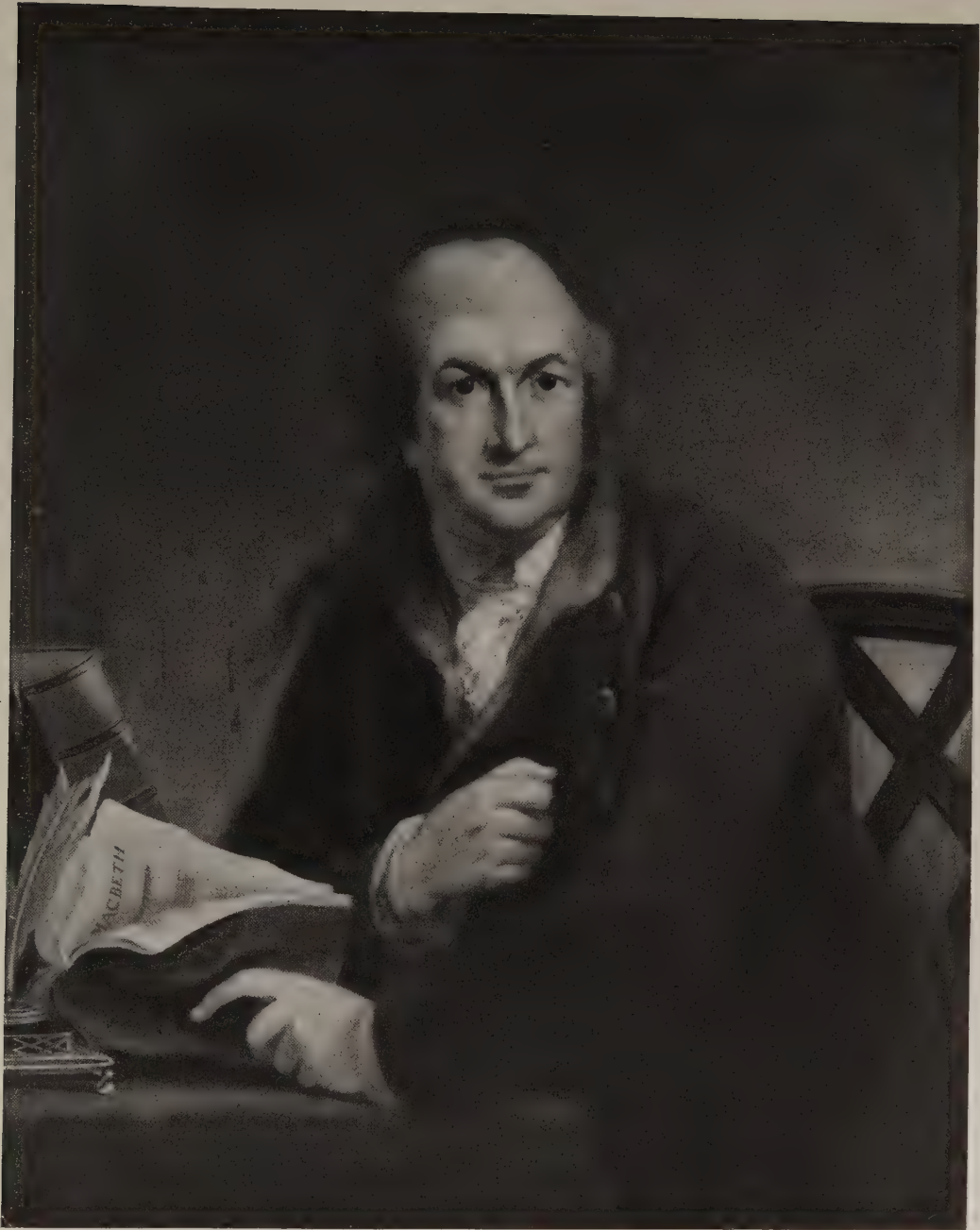
George Romney: Die Pfarrerstochter. London, National Gallery



John Downman: Sir Abercromby und sein Sohn. London, National Gallery



James Watson: Bildnis der Miss Moore. Schabkunstblatt



Robert Edge Pine: Bildnis des Schauspielers David Garrick
London, National Portrait Gallery



Henry Raeburn: Bildnis der Mrs. Campbell. Glasgow, Art Galleries



Henry Raeburn: Bildnis des Lord Newton. Edinburgh, National Gallery



Henry Raeburn: Bildnis des Colonel of Glengarry
Edinburgh, National Gallery



Henry Raeburn: Bildnis des Nathanael Spens
Edinburgh, Archers' Hall



John Hoppner: Bildnis der Prinzessin Mary. Schloß Windsor, Gemäldegalerie



John Hoppner: Die Töchter des Sir Frankland. London, Privatbesitz



John Opie: Bildnis einer älteren Dame. München, Neue Pinakothek



John Opie: Die Dame in Weiß. Paris, Louvre



Thomas Lawrence: Bildnis der Mrs. Elisabeth Farren. New York, Privatbesitz

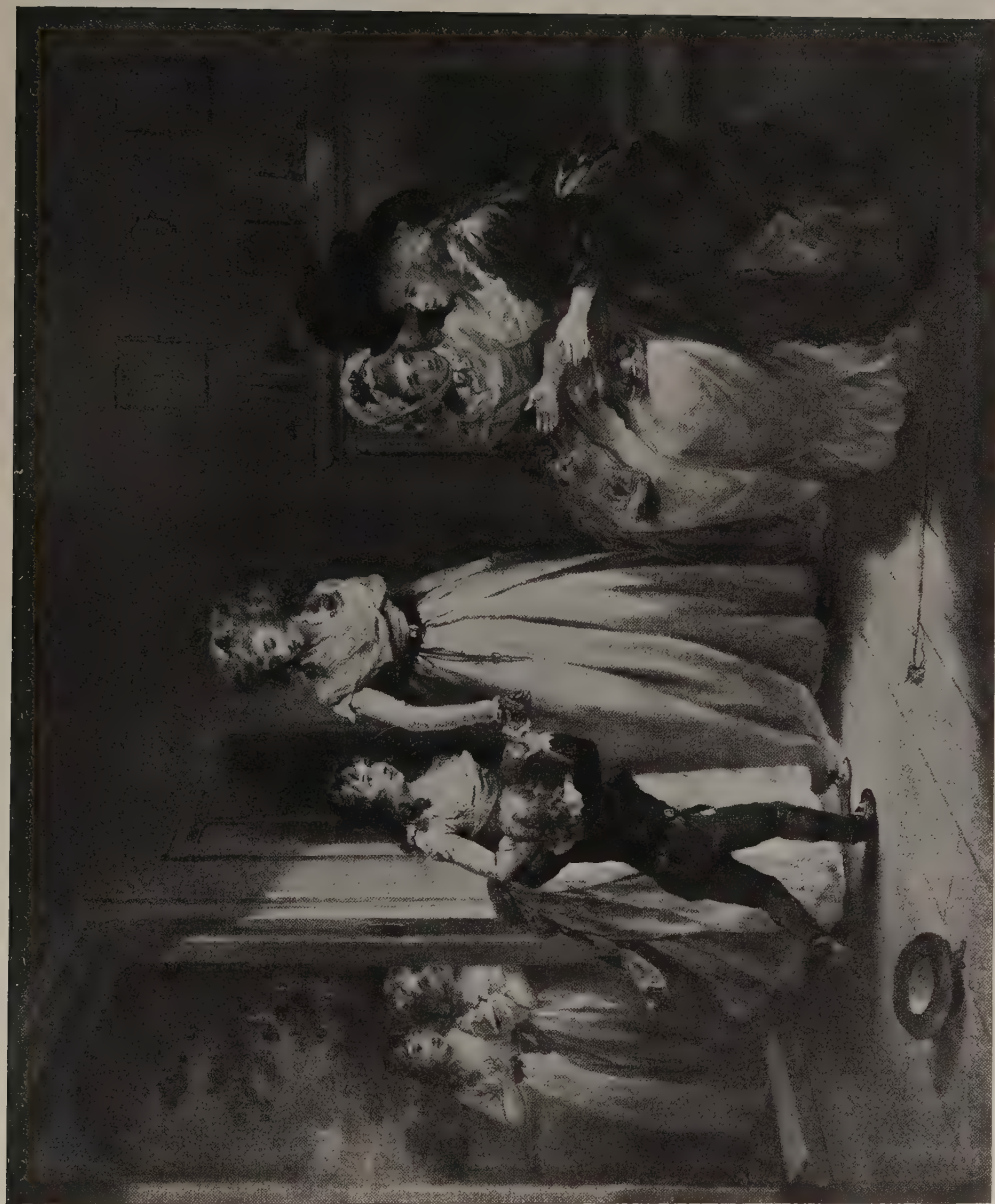


Thomas Lawrence: Der Kunsthändler Angerstein und seine Gattin
Paris, Louvre



Thomas Lawrence: Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons
London, National Gallery





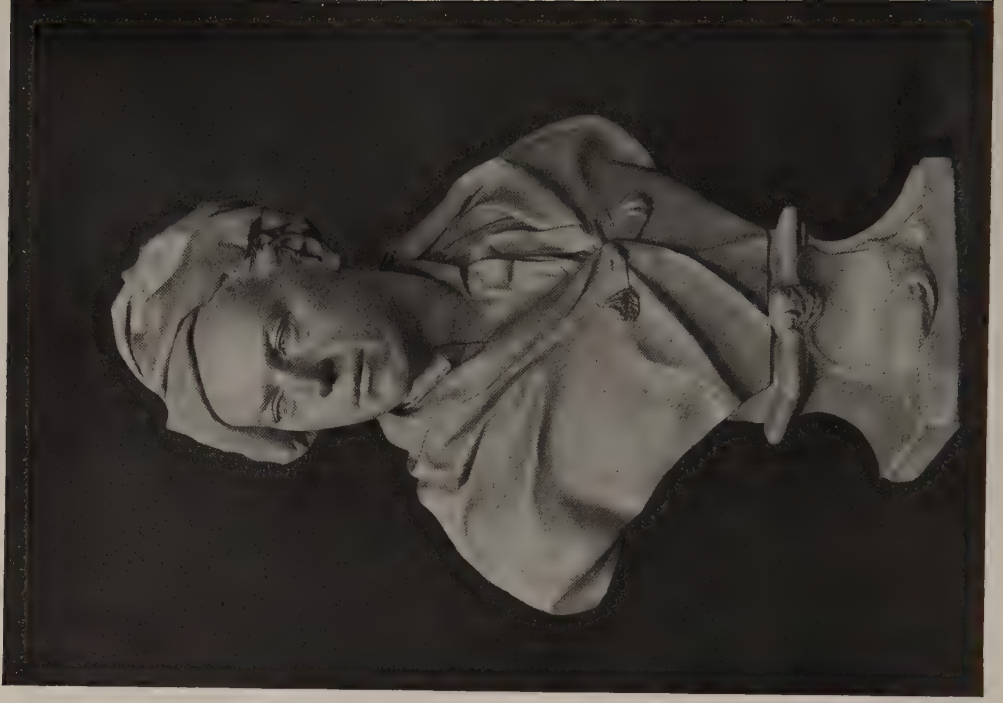
George Morland: Der Besuch im Pensionat. London, Wallace Collection



John Singleton Copley: Der Tod des Earl of Chatham im Parlament. London, National Gallery



Benjamin West: Der Tod des Generals Wolfe. London, Kensington Palace



Louis-François Roubillac: Georg Friedrich Händel und William Hogarth. Terrakottabüsten
London, National Portrait Gallery

S P A N I E N



Luis Salvador Carmona: Christus nach der Geißelung. Holz. Salamanca, Seminar



Francisco Zarcillo: Das Abendmahl. Holz. Murcia, Ermita de Jesús.



Francisco Zarcillo: Die Geißelung Christi. Holz. Murcia, Ermita de Jesús



Luis Meléndez: Stilleben. Madrid, Prado



Luis Paret y Alcázar: Reiterfest in Aranjuez. Madrid, Prado



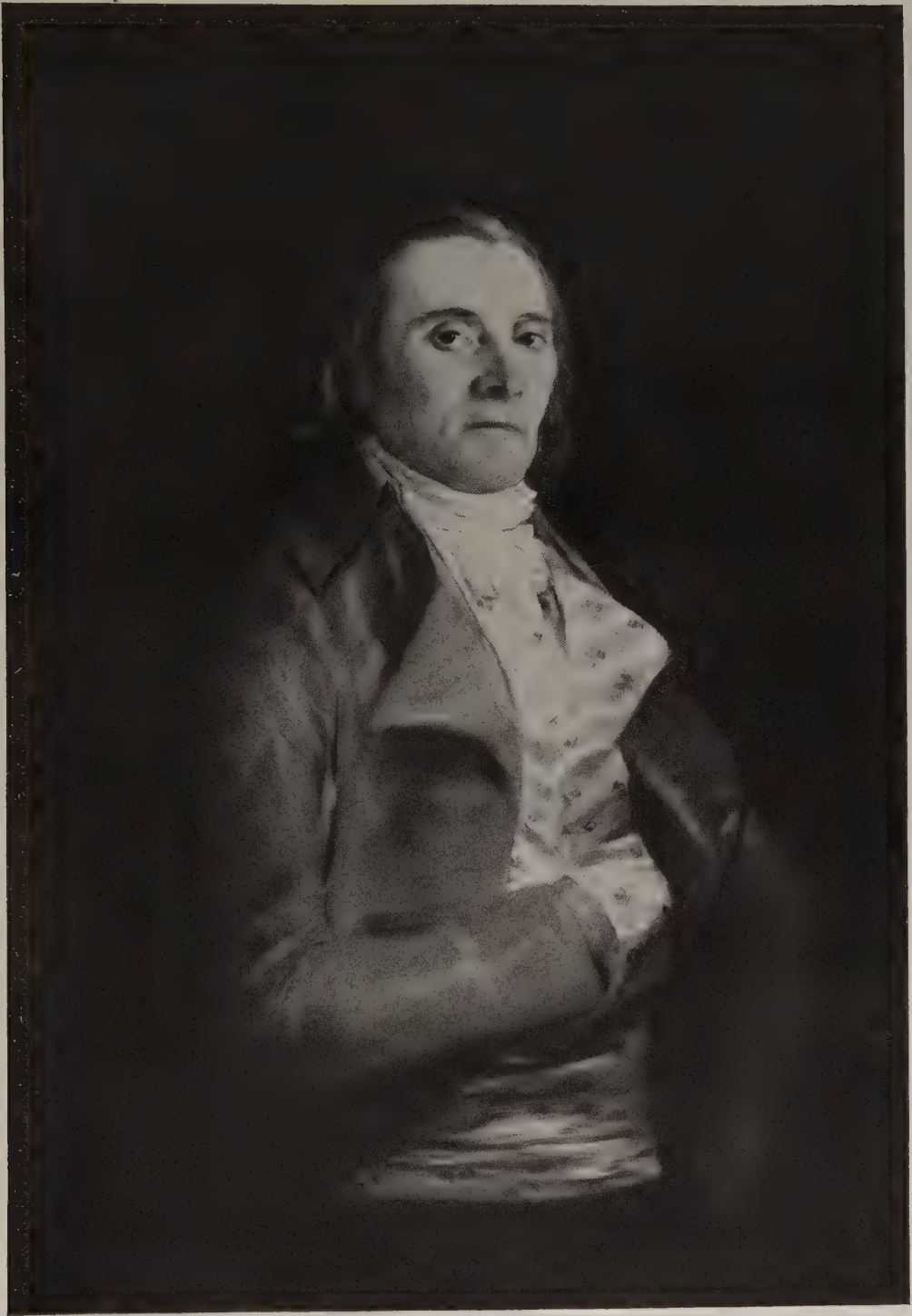
Francisco Goya: Der heilige Antonius erweckt einen Toten
Kuppelfresko in San Antonio de la Florida zu Madrid



Francisco Goya: Engelgruppe
Detail eines Freskos in San Antonio de la Florida zu Madrid



Francisco Goya: Selbstbildnis. Madrid, Prado



Francisco Goya: Bildnis des Dr. Peral. London, National Gallery



Francisco Goya: Bildnis einer alten Dame. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Francisco Goya: Bildnis der Doña Isabel Cobos de Porcel
London, National Gallery



Francisco Goya: Bildnis eines Mönches. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



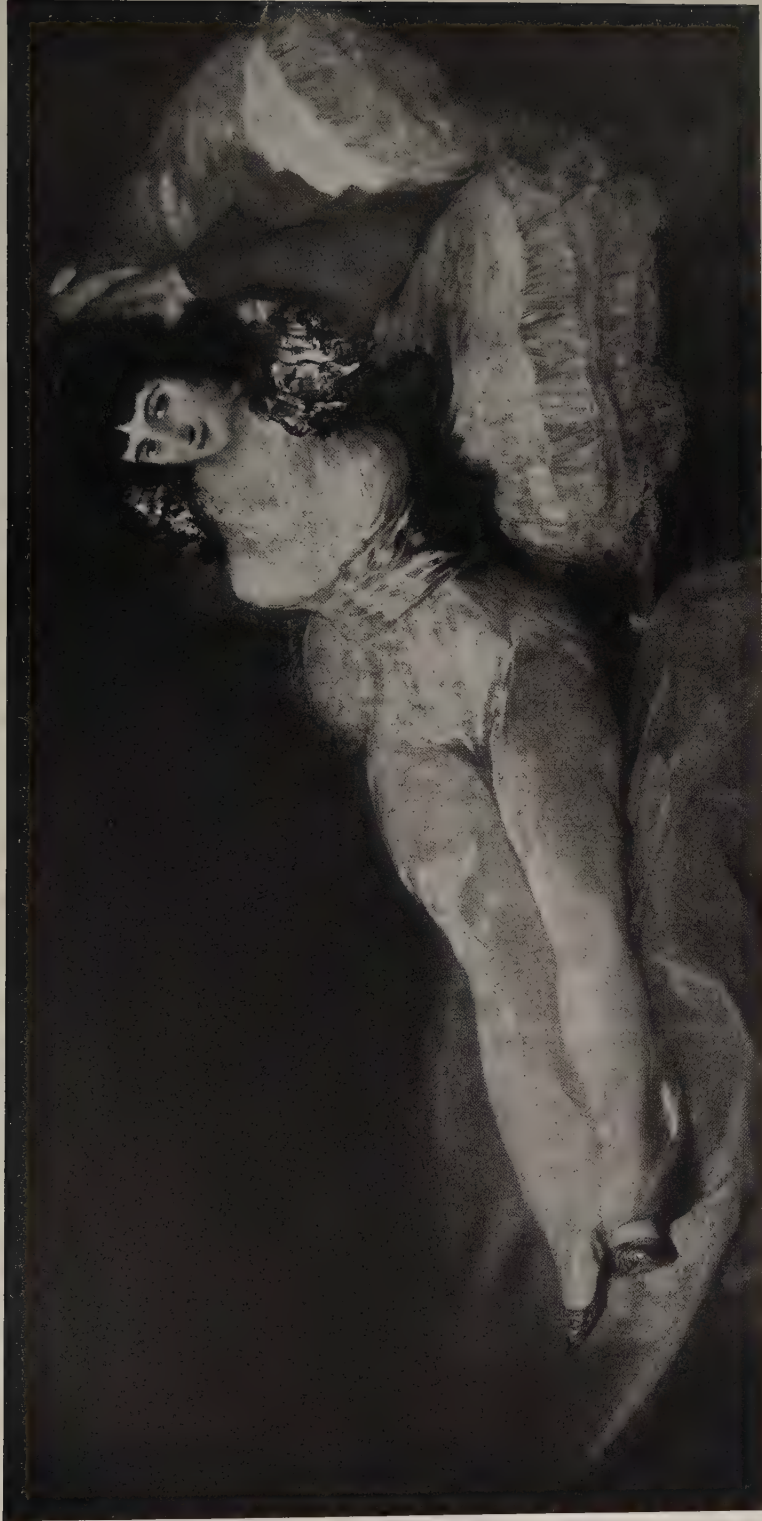
Francisco Goya: Der Herzog von Osuna und seine Familie. Madrid, Prado



Francisco Goya: Bildnis der Schauspielerin La Tirana. Madrid, Akademie



Francisco Goya : Die nackte Maja. Madrid, Prado



Francisco Goya: Die bekleidete Maja, Madrid, Prado



Francisco Goya: Das Blindenkuhspiel. Madrid, Prado



Francisco Goya: Vollesfest am San Isidro-Fest vor den Toren Madrids. Madrid, Prado



Francisco Goya: Der Spaziergang. Lille, Museum



Francisco Goya: Der Topfmarkt. Madrid, Prado



Francisco Goya: Die Wasserträgerin. Budapest, Landesmuseum



Francisco Goya: Die Erschießung der Madrider Aufständischen am 3. Mai 1808. Madrid, Prado



Francisco Goya: Der Stierkampf. Radierung

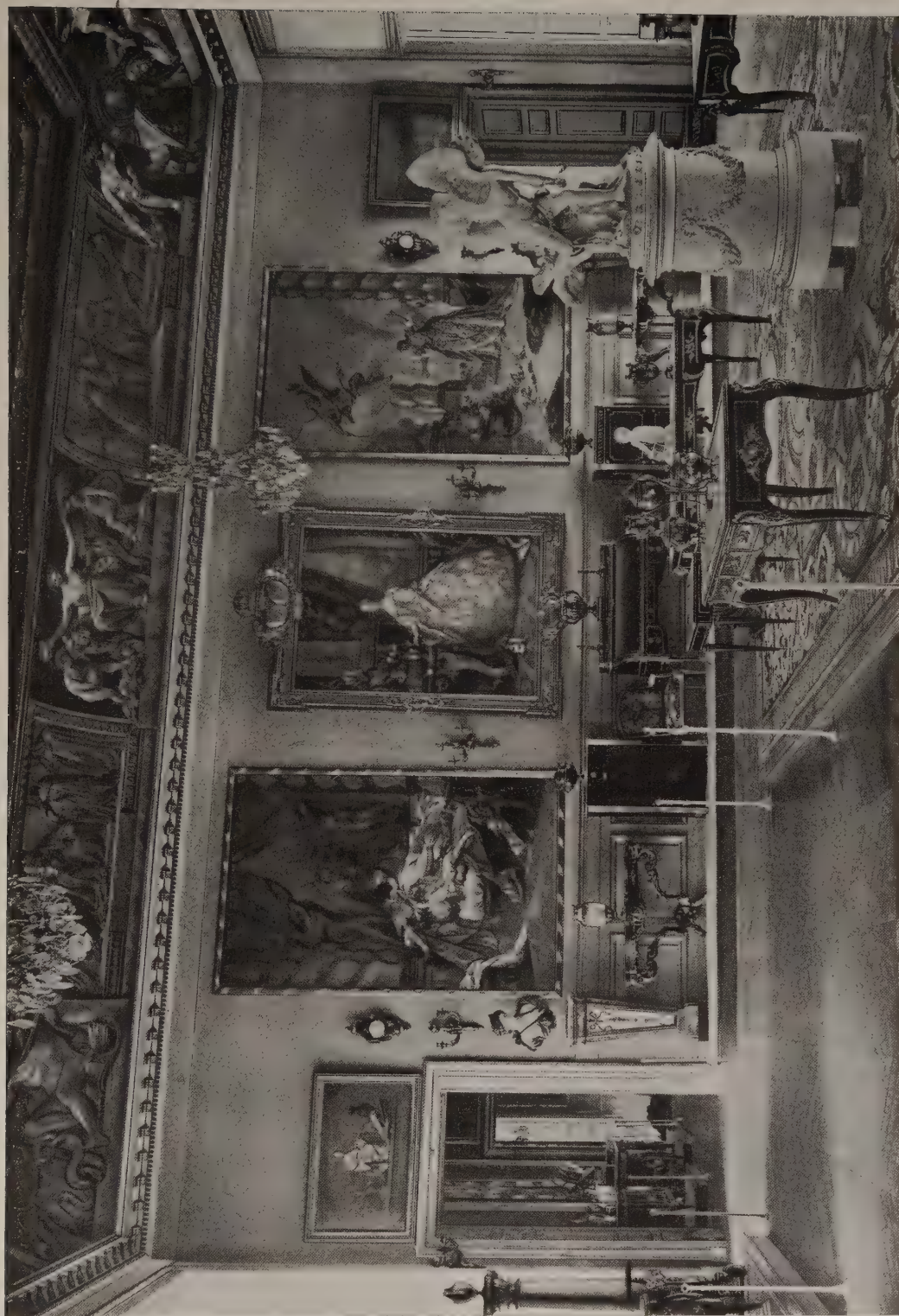


Francisco Goya: Die Gesellschaft auf dem Ast. Radierung aus den „Proverbios“



Francisco Goya: „Du wirst nicht entinnen!“ Radierung aus den „Caprichos“

K U N S T G E W E R B E
U N D G A R T E N K U N S T



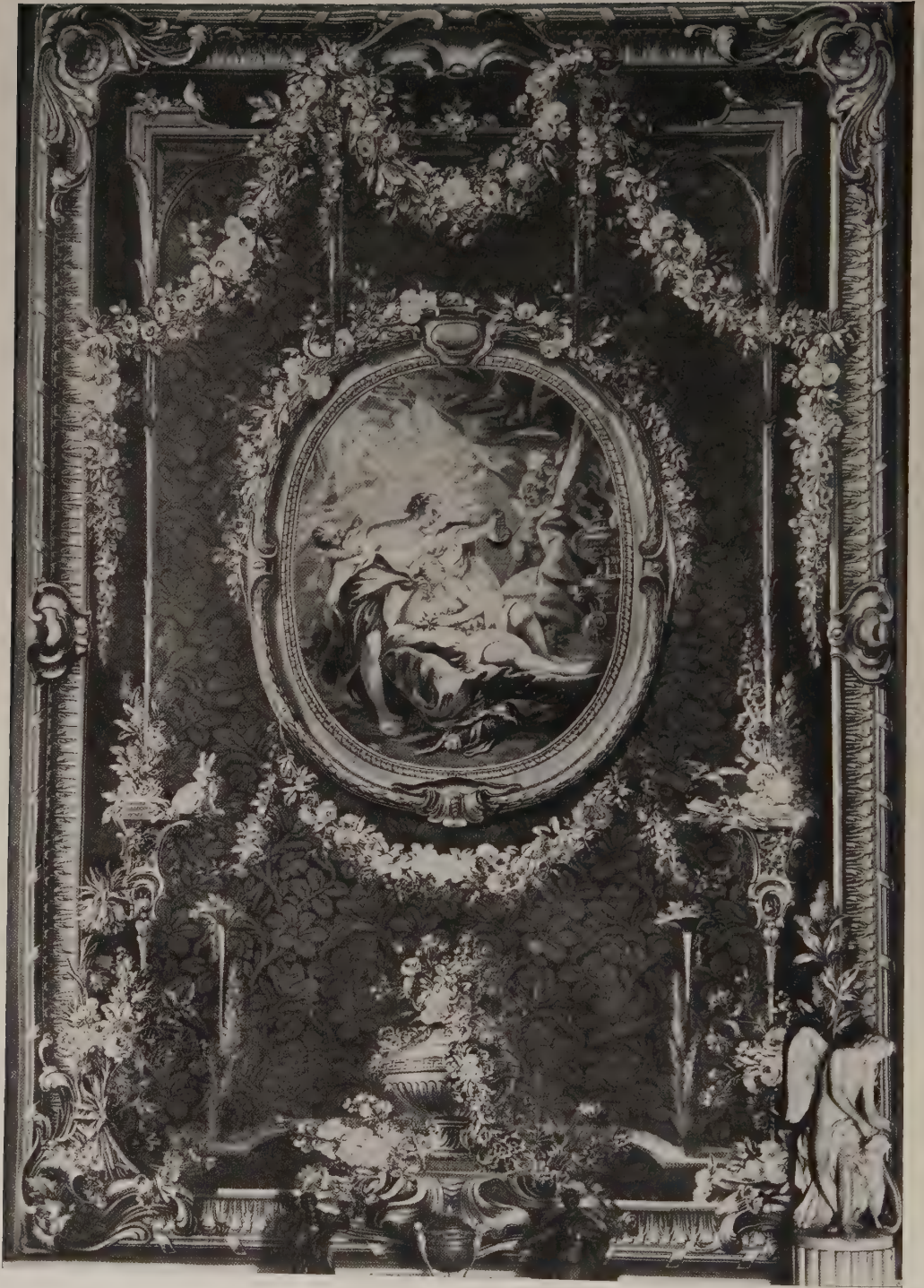
Saal mit Mobiliar aus der Zeit Ludwigs XV. im Louvre zu Paris



Wandteppich nach Charles-Antoine Coypel: Amor und Psyche
Paris, Louvre



Wandteppich nach Jean-Baptiste Oudry: Diana-Portière. Paris, Louvre



Wandteppich nach François Boucher: Amor und Psyche. Paris, Louvre



Christophe Huet: Wandmalerei im „Cabinet des Singes“ des Hôtel de Rohan zu Paris



Kommode von Charles Cressent. London, Wallace Collection



Das „Bureau du Roi“, gefertigt von François Oeben und Jean-Henry Riesener
Paris, Louvre



Kanapee der frühen Rokokozeit mit Gobelin-Bezug. Paris, Louvre



Kanapee von Philippe Poirié, mit Beauvais-Bezug nach Entwurf von Boucher
Paris, Louvre



Kommode von Johann Adam Pichler nach Entwurf von François de Cuvilliers
München, Residenz



Kommode von Melchior Kambly
nach Entwurf von Johann Michael Hoppenhaupt. Potsdam, Neues Palais



Sekretär der Marie-Antoinette, gefertigt von Jean-Henry Riesener
London, Wallace Collection



Schreibtisch von David Roentgen. Berlin, Schloßmuseum



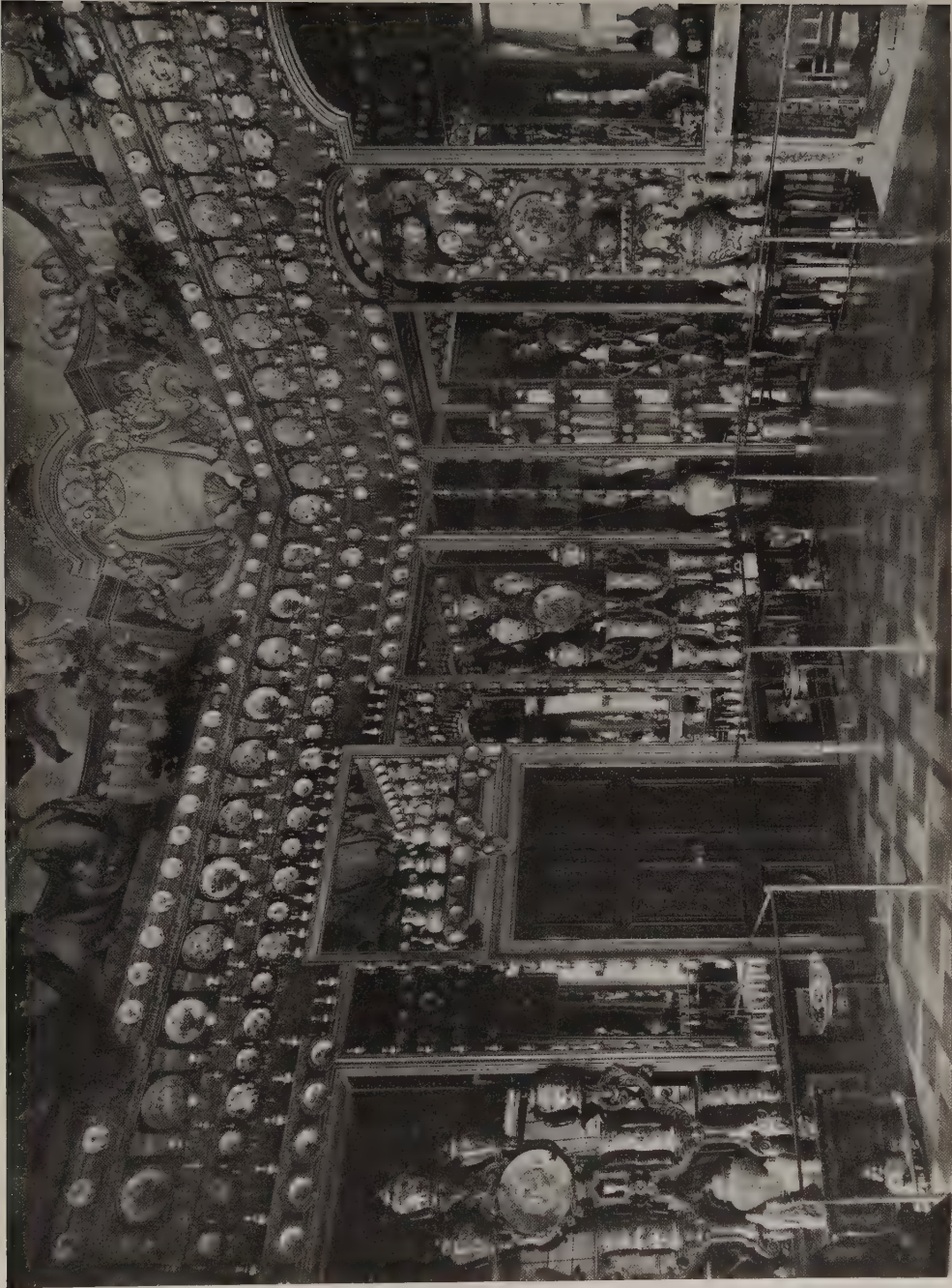
Settee aus Nußholz. London, Victoria and Albert Museum



Schreibtisch von Thomas Chippendale. London, Privatbesitz



Daniel Chodowiecki: Le cabinet d'un peintre. Radierung



Die Porzellankammer im Schloß zu Charlottenburg



Johann Joachim Kändler: Reiher. Meißener Porzellan.
Dresden, Staatliche Porzellansammlung



Johann Joachim Kändler: Schimmel und Mohr. Meißener Porzellan.
Dresden, Staatliche Porzellansammlung



Terrine aus dem für den Grafen Sulkowski angefertigten Tafelservice
Meißener Porzellan von Johann Joachim Kändler. Berlin, Schloßmuseum



Muscheltragende Nereide aus dem Meißener „Schwanenservice“
Von Johann Friedrich Eberlein. Meißen, Sammlung der Porzellanmanufaktur



Kronleuchter im Audienzzimmer des Schlosses zu Ansbach. Berliner Porzellan



Porzellangalerie in Schloß Monbijou zu Berlin



Franz Anton Bustelli: Der stürmische Liebhaber. Nymphenburger Porzellan
München, Bayerisches Nationalmuseum



Anton Grassi: Der Handkuß. Wiener Porzellan. Berlin, Schloßmuseum



Deckelvase der Manufaktur von Sèvres. London, Wallace Collection



Sekretär von Adam Weisweiler, mit Einlagen aus Sèvres-Porzellan
London, Wallace Collection



Schmiedeeisernes Gitter in Schloß Wellenburg bei Augsburg



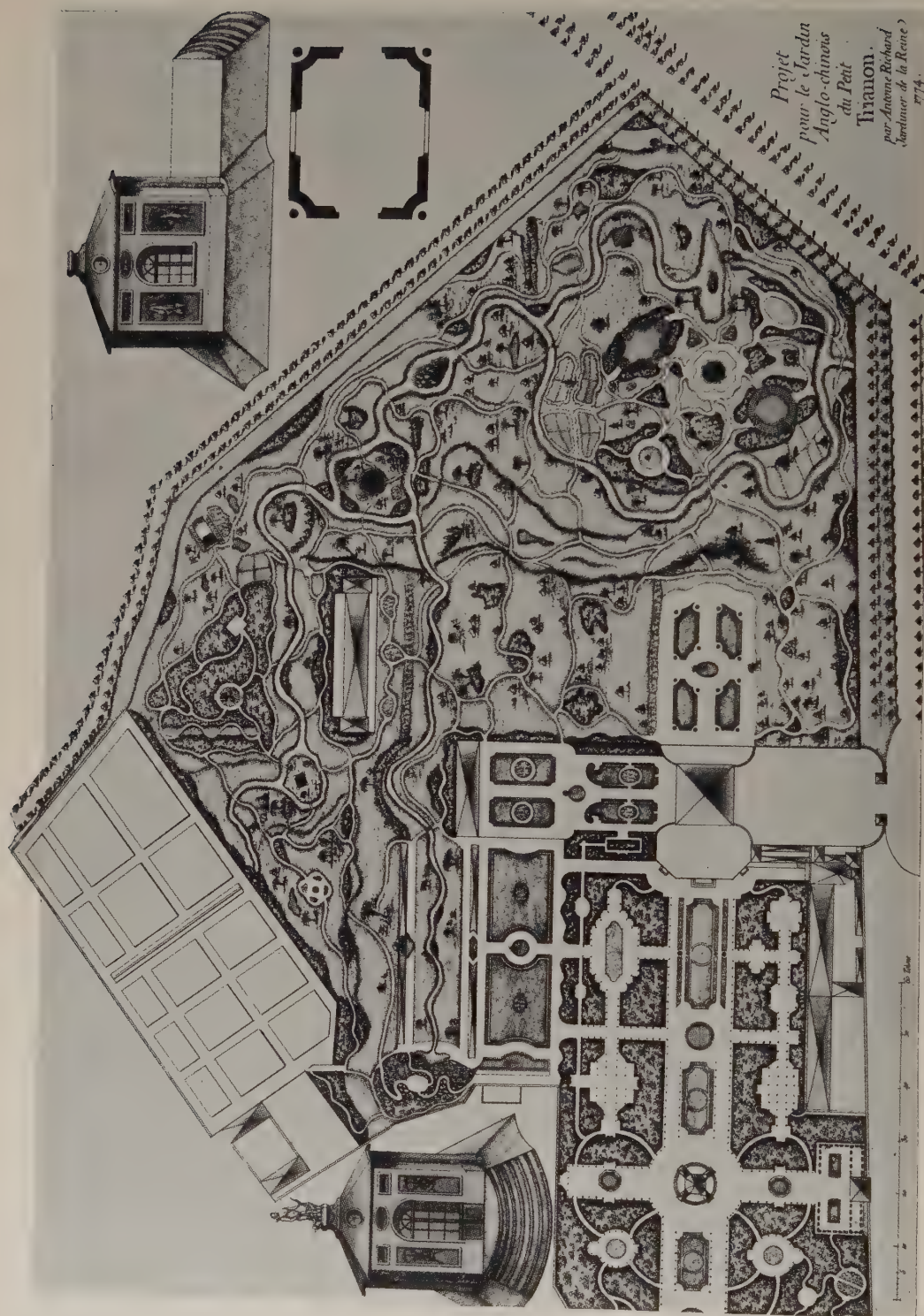
Johann Georg Oegg: Schmiedeeisernes Gitter in Schloß Werneck (Unterfranken)



Jean Lamour: Gitter an der Place Stanislas in Nancy. Schmiedeeisen



Jean Lamour: Gitter an der Place Stanislas in Nancy. Schmiedeeisen



Antoine Richard: Entwurf für den englisch-chinesischen Garten von Petit-Trianon in Versailles



Brücke und Venustempel in den Gärten von West-Wycombe (Grafschaft Buckingham)



Partie aus dem Park von Wörlitz



Rasenallee mit Blick auf den See im Park von Wörlitz



Der „Schlangenstein“ im Park von Weimar

K A T A L O G
D E R K Ü N S T L E R U N D A B B I L D U N G E N

ARCHITEKTUR
UND INNENDEKORATION

ROBERT DE COTTE

Geboren 1656 in Paris, gestorben daselbst 1735. Schüler von Jules Hardouin-Mansart (1646—1708), dessen Schwager er später wurde, und dessen Stellung als „Premier Architecte du Roi“ er 1708 übernahm. Hauptsächlich in Paris und Versailles tätig, übte er durch Entwürfe für Brühl, Würzburg, Poppelsdorf, Bonn usw. auch auf die zeitgenössische Baukunst Deutschlands starken Einfluß aus.

127. Die Schloßkapelle in Versailles. 1699 von Jules Hardouin-Mansart begonnen, von de Cotte 1710 vollendet.

128. s. u. bei Oppenort.

129. Goldene Galerie im Hôtel de la Vrillière (jetzt Banque de France) zu Paris. Erbaut 1713—1719. Die Goldene Galerie ist als einziger Raum in der ursprünglichen Ausstattung erhalten. Dekoration von de Cotte und Louis-Claude Vassé.

GILLES-MARIE OPPENORT

Geboren 1672 in Paris, gestorben daselbst 1742. Schüler des Jules Hardouin-Mansart, in Rom weitergebildet. Im Dienste Philipps von Orléans in Paris tätig, weniger durch ausgeführte Bauten als durch Entwürfe bekannt.

128. Entwurf zur Neuausstattung eines Saales „à l'Italienne“ im Palais Royal zu Paris.

Tafel I. Entwurf zur Neuausstattung der großen Säle im Palais Royal zu Paris.

Beide Entwürfe nach Stichen von Gabriel Huquier in „Œuvre, contenant différents Fragments d'Architecture etc.“ (Paris 1748).

JEAN COURTONNE

Geboren 1671 in Paris, gestorben daselbst 1739, seit 1730 Lehrer an der Bauakademie.

130. Gartenfront des Hôtel de Matignon (Hôtel Valentinois) in der Rue de Varennes zu Paris. 1721.

GERMAIN BOFFRAND

Geboren 1667 in Nantes, gestorben 1754 in Paris. Schüler des Jules Hardouin-Mansart. Hauptsächlich in Paris, daneben besonders in Lothringen tätig. 1723 erhielt er zusammen mit de Cotte die Aufgabe, Balthasar Neumanns Pläne für die Würzburger Residenz zu begutachten.

131. Aufriß eines Jagdhauses für den verbannten Kurfürsten Max Emanuel von Bayern (in Bouchefort bei Brüssel geplant). Stich in Boffrands „Livre d'Architecture“ (Paris 1745).

132. Ovaler Salon im Hôtel de Soubise zu Paris (jetzt Archives Nationales). 1706. Mit Wandgemälden Natoire's aus dem Mythos von Amor und Psyche (vgl. Abb. 192).

JUSTE-AURELE MEISSONNIER

Geboren 1693 in Turin, gestorben 1750 in Paris. Als Baumeister, Ornamentzeichner, Goldschmied in Paris tätig. Seit 1726 „Dessinateur du Cabinet du Roi.“

133. Entwurf zum Pariser Hause des Sieur Bréthous. Schnitt durch die vier Stockwerke.

134. Entwurf für die Hauptfassade der Kirche St. Sulpice in Paris. 1726. Beide Entwürfe nach Stichen in „Œuvre de J.-A. Meissonnier“ (Paris um 1740).

JEAN-NICOLAS SERVANDONI

Geboren 1695 in Lyon, gestorben 1766 in Paris. Schüler des Architekturmalers Pannini in Piacenza und Rom, kam 1724 nach Paris, wo er seine Laufbahn als Operndekorateur begann. In Paris, später zeitweise auch in London, Dresden und Wien tätig.

135. Entwurf für die Hauptfassade der Kirche St. Sulpice in Paris. 1732. Nach diesem Entwurf wurde die Kirche 1745 vollendet. Stich in François Blondel: *L'Architecture Française*. Paris, 1752—1756.

JACQUES GABRIEL

Geboren 1667 in Paris, gestorben 1742 in Fontainebleau. Schüler von Jules Hardouin-Mansart und Robert de Cotte, dessen Nachfolger als Hofarchitekt er 1735 wurde. Seit 1737 Direktor der Bauakademie. Hauptsächlich in Paris und in den königlichen Schlössern tätig.

136. Salle du Conseil in Schloß Fontainebleau. Wandmalereien (1753) von François Boucher, Carle van Loo und anderen.

JACQUES-ANGE GABRIEL

Geboren 1698 in Paris, gestorben daselbst 1782. Sohn und Schüler des Jacques Gabriel, seit 1742 Hofarchitekt und Präsident der Bauakademie, hauptsächlich in Paris und Versailles tätig.

Tafel II. Der neue „Platz Ludwigs XV.“ (heute „Place de la Concorde“) in Paris mit Edme Bouchardons Reiterdenkmal des Königs (vgl. Abb. 250). Die Ausgestaltung des Platzes wurde Gabriel 1753 übertragen, der Bau begann im Jahre darauf. Stich von Patte in: *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV.* Paris 1765.

- 137—143. Innenräume im Schloß zu Versailles. Unter Leitung Gabriels von Antoine Rousseau (1710 bis nach 1790) und Jacques Verberckt (1704 bis 1771) ausgestattet.

137. Salle du Conseil. 1753 von Antoine Rousseau ausgestattet.

138. Schlafzimmer Ludwigs XV.

1738 von Jacques Verberckt ausgestattet. Die Wandteppiche mit Darstellungen aus dem „Don Quixote“.

139. Uhrenkabinett. 1760 von Jacques Verberckt ausgestattet. Die Bronzeuhr ein Werk Caffieris von 1749.

140. Teilansicht des Uhrenkabinetts mit Pigalles Replik von Bouchardons Reiterdenkmal Ludwigs XV. (vgl. Taf. II u. Abb. 250).

141. Musikzimmer der Prinzessin Marie-Adélaïde. 1767 von Jacques Verberckt ausgestattet.

142. Bibliothek Ludwigs XVI. Um 1775 von Antoine Rousseau ausgestattet.

143. Kabinett der Königin Marie-Antoinette mit der Büste der Königin von Pajou. 1783 von Antoine Rousseau ausgestattet.

144. Schlafzimmer der Königin Marie-Antoinette in Schloß Fontainebleau.

145. Schloß Petit-Trianon im Park von Versailles, Gartenfront. 1762—1764.

146/147. Das Theater des Schlosses von Versailles. 1765—1768. Die Innenausstattung nach Entwürfen von Pajou, ausgeführt von Honoré Guibert (1720—1791).

VICTOR LOUIS

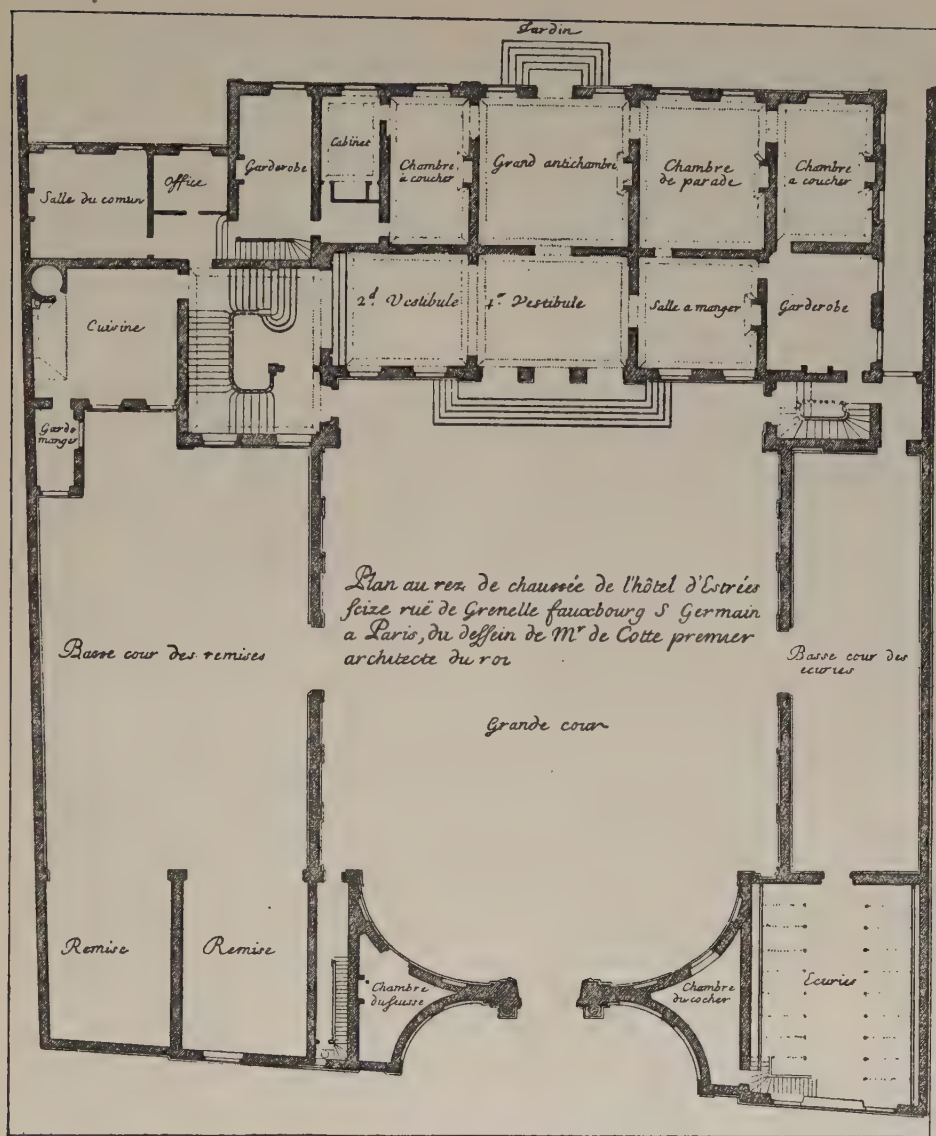
Eigentlich Louis-Nicolas Louis. Geboren 1731 in Paris, gest. daselbst 1800. 1764/65 in Warschau, seit 1780 als Hofarchitekt Louis-Philippes von Orléans in Paris tätig.

148/149. Das Theater in Bordeaux. Entwurf 1772, Ausführung 1775—1780. Außenansicht und Innenraum. Nach Stichen in „Salle de Spectacle de Bordeaux par M. Louis“ Paris (1782).

MALEREI UND GRAPHIK

ANTOINE WATTEAU

Geboren 1684 in Valenciennes, gestorben 1721 in Nogent-sur-Marne bei Vincennes. Kam 1702 nach Paris in die Lehre Gillots, weitergebildet unter dem Einfluß der Werke Rubens' und des Paolo Veronese.



Grundriß des Hôtel d'Estrées in Paris. 1704 von Robert de Cotte erbaut

1717 Mitglied der Akademie als „Maitre des fêtes galantes“. 1720 Reise nach London.

150. Die Nachhut. Frühwerk, vor 1710. Leinwand, ca. 63×80 cm. Kopie nach dem auf Kupfer gemalten Original der Sammlung Rothschild in Paris. Nantes, Museum.

151. Der Tanz. Um 1720. Leinwand, 97×116 cm. Potsdam, Neues Palais, Schreibkabinett.

152. Das Konzert. Um 1717. Leinwand, 66×91 cm. Potsdam, Schloß Sanssouci, Audienzzimmer. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

153. Gesellschaft im Park. 1720. Leinwand, 111 × 163 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
154. Die Einschiffung nach Cythere. Zweite Fassung. Um 1718. Leinwand, 130 × 192 cm. Berlin, Schloß. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
- Tafel III. Die ungestörte Liebe (Die Liebe auf dem Lande). Um 1718. Leinwand, 56 × 81 cm. Potsdam, Neues Palais, Schreibkabinett.
155. Bildnis eines Mannes. Auf Leinwand. Paris, Sammlung Groult.
156. Die französischen Komödianten. Um 1720. Leinwand, 57 × 73 cm. Früher im Neuen Palais zu Potsdam, jetzt New York, Sammlung Jules Bache.
157. Die italienische Komödie („L'amour au Théâtre Italien"). Um 1716. Leinwand, 37 × 48 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
158. „L'Indifférent.“ Um 1715. Holz, 26 × 20 cm. Paris, Louvre.
159. „La Finette“. (Gegenstück zu 158.) Holz, 25 × 20 cm. Paris, Louvre.
- 160/161. Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint. Watteaus letztes Werk, 1720 gemalt. Leinwand, je 163 × 150 cm; ursprünglich ungeteilt. Charlottenburg, Schloß.
162. Der Scherenschleifer. Kreidezeichnung, 29 × 21 cm. Paris, Louvre.
- Tafel IV. Gilles. Um 1719. Leinwand, 185 × 150 cm. Paris, Louvre.

JEAN RAOUX

Geboren 1677 in Montpellier, gestorben 1734 in Paris. Von 1709 bis 1714 in Italien, dann in Paris tätig, wo er 1717 Mitglied der Akademie wurde.

163. Gärtner und Gärtnerin („Der Überfall"). Leinwand, 112 × 145 cm. Potsdam, Schloß Sanssouci, Audienz-zimmer.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

JEAN-MARC NATTIER

Geboren 1685 in Paris, gestorben daselbst 1766. Als Bildnismaler meist in Paris tätig, vielfach im Dienste des Hofes. Mitglied der Pariser Akademie. 1717 in Amsterdam, wo er Peter den Großen porträtierte.

164. Bildnis der Königin Maria Leszczyńska, der Gattin Ludwigs XV. Leinwand, 135 × 103 cm. Dijon, Museum.
- Tafel V. Bildnis der Marquise de Pompadour. Leinwand, 66 × 53 cm. Versailles, Schloß.
165. Das Bad (Bildnis der Mademoiselle de Clermont). Bez. Dat. 1733. Leinwand, 107,5 × 103 cm. London, Wallace Collection.
166. Bildnis der Herzogin de Châteauroux als „Morgen“. Marseille, Museum.

NICOLAS LANCRET

Geboren 1690 in Paris, gestorben daselbst 1745. Watteaus Mitschüler bei Gillot und stark von ihm beeinflusst. Ständig in Paris tätig, seit 1719 Mitglied der Akademie.

167. Die schöne Griechin (Bildnis einer Schauspielerin). Leinwand, 67 × 55 cm. London, Wallace Collection.
168. Der Tanz an der Pegasusfontäne. Leinwand, 77 × 107 cm. Potsdam, Schloß Sanssouci, Blaues Kavalierzimmer.
169. Die Tänzerin Camargo (eigentlich Marie-Anne Cupis, 1710—1770). Leinwand, 76 × 106 cm. Potsdam, Neues Palais, Schreibkabinett.
170. Das Jagdfrühstück. Leinwand, 60 × 74 cm. Potsdam, Neues Palais, Schreibkabinett.
171. Der Winter (aus einer Folge der vier Jahreszeiten). 1758. Leinwand, 68 × 89 cm. Paris, Louvre.
172. Die Schaukel. Leinwand, 94 × 87 cm. Potsdam, Stadtschloß, Musikzimmer (in die Wand eingelassen).
173. Der Tanz an der Fontäne. Leinwand, 94 × 87 cm. Potsdam, Stadtschloß, Musikzimmer (in die Wand eingelassen).
Abb. 170, 173, 174 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
174. Das Schinkenfrühstück. Bez. Dat. 1735. Chantilly, Musée Condé.
- Tafel VI. Baumstudie. Rötelszeichnung. London, British Museum.

JEAN-FRANÇOIS DE TROY

Geboren 1679 in Paris, gestorben 1752 in Rom. Von 1699 bis 1706 in Italien tätig,

dann in Paris; 1719 Akademieprofessor. Seit 1738 Leiter der französischen Akademie in Rom.

175. Das Austernfrühstück. Chantilly, Musée Condé.

JEAN-BAPTISTE OUDRY

Geboren 1686 in Paris, gestorben 1755 in Beauvais. Schüler Largillières. Hofmaler Ludwigs XV., seit 1734 Leiter der Teppichmanufaktur in Beauvais, seit 1743 Professor der Akademie.

176. Der Bauernhof. Bez. Dat. 1750. Leinwand, 130 × 212 cm. Paris, Louvre.

JEAN-BAPTISTE PATER

Geboren 1695 in Valenciennes, gestorben 1736 in Paris. Der einzige persönliche Schüler Watteaus, stark von ihm beeinflusst. In Paris tätig, 1728 in die Akademie aufgenommen.

177. Galantes Fest. London, Sammlung Rothschild.

178. Badende Frauen. Früher Paris, Sammlung R. Kann.

179. Das Blindekuhspiel. Leinwand, 63 × 80 cm. Potsdam, Stadtschloß, Musikzimmer.

LOUIS TOCQUÉ

Geboren 1696 in Paris, gestorben daselbst 1772. Schüler von Rigaud, später von Nattier, dessen Schwiegersohn er wurde. Bildnismaler, meist in Paris, wo er 1734 Mitglied der Akademie wurde, zeitweise auch in Rußland (1757—1759) und Dänemark (1759 und 1769) tätig.

180. Bildnis des Marquis de Marigny, des Bruders der Madame de Pompadour. Leinwand, 135 × 104 cm. Versailles, Schloß.

JACQUES-ANDRÉ PORTAIL

Geboren 1695 in Brest, gestorben 1759 in Versailles. In Nantes und Paris tätig, wurde 1740 Kustos der königlichen Sammlungen in Versailles, 1746 Mitglied der Pariser Akademie.

181. Bildnis des Malers François Boucher. Leinwand, 35 × 30,5 cm. 1910 in Paris, Sammlung Tuffier.

CHARLES-ANTOINE COYPEL

Geboren 1694 in Paris, gestorben daselbst 1752. Seit 1747 Direktor der Akademie und „Premier Peintre du Roi“. Verfasser einiger kunsttheoretischer Schriften, mit Racine und Boileau befreundet.

182. Junge Dame bei der Toilette (Porträt der Madame Mariette). Bez. Dat. 1730. Leinwand, 75 × 63 cm. Potsdam, Schloß Sanssouci, Audienz-zimmer.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

Geboren 1699 in Paris, gestorben daselbst 1779 und sein ganzes Leben hindurch dort tätig. 1755 wurde er Schatzmeister der Akademie, 1759 Organisator der Akademie-Ausstellungen. In den letzten Jahren seines Lebens vorwiegend Pastellmaler.

183. Selbstbildnis. Pastell. Bez. Dat. 1775. 43 × 35 cm. Paris, Louvre.

184. Die Köchin. Bez. Dat. 1738. Leinwand, 46 × 37 cm. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

Tafel VII. Das Frühstück. Bez. Leinwand, 46 × 37 cm. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

185. Der Kreiselspieler („L'Enfant au Toton“), der Sohn des Juweliers Godefroy. Bez. Dat. 1737. Leinwand, 68 × 76 cm. Paris, Louvre.

186. Mutter und Sohn. Bez. Dat. 1735 (1739?). Leinwand, 46 × 37 cm. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie.

187. Das Tischgebet. Vor 1740. Leinwand, 49 × 39 cm. Paris, Louvre.

188. Die Briefsieglerin. Bez. Dat. 1733. Leinwand, 148 × 147 cm. Potsdam, Neues Palais, Schreibkabinett.

189. Der Zeichner. Bez. Dat. 1737. Leinwand, 81 × 64 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 188, 189 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

190. Stilleben. Leinwand, 48 × 80 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

191. Stilleben („Un dessert“). Bez. Dat. 1763. Leinwand, 47 × 56 cm. Paris, Louvre.

CHARLES-JOSEPH NATOIRE

Geboren 1700 in Nîmes, gestorben 1777 in Castel Gandolfo. Studierte in Paris und Rom; 1734 Mitglied der Pariser Akademie, seit 1751 Direktor der Französischen Akademie in Rom. Seit 1774 in Castel Gandolfo.

192. Zwei Szenen aus der Geschichte der Psyche (vgl. Abb. 132). 1737/40. Paris, Hôtel de Soubise.

PIERRE SUBLEYRAS

Geboren 1699 in Saint-Gilles (Dep. Gard), gestorben 1749 in Rom. Studierte in Toulouse, kam 1726 nach Paris, ging 1728 nach Rom und blieb dauernd dort ansässig. Kurz vor seinem Tode lebte er einige Zeit in Neapel. Seit 1740 Mitglied der Accademia di San Luca.

193. Das Atelier des Künstlers. Spätwerk. Leinwand, 125 × 99 cm. Wien, Akademie der bildenden Künste.

FRANÇOIS BOUCHER

Geboren 1703 in Paris, gestorben daselbst 1770. Ging 1727 zusammen mit van Loo nach Rom, wo er von Tiepolos Kunst starke Eindrücke empfing, während ihn in Paris zumal Watteau beeinflusste. 1734 wurde er an die Teppichmanufaktur in Beauvais berufen; 1755 Oudrys Nachfolger als Inspektor der Pariser Gobelinmanufaktur, 1765 van Loos Nachfolger als Hofmaler und Akademiedirektor.

194. Die Toilette der Venus. London, Sammlung Rothschild.

Tafel VIII. Bildnis der Marquise de Pompadour. Leinwand, 63 × 51 cm. Versailles, Schloß.

195. Bildnis der Marquise de Pompadour. Leinwand, 36 × 44 cm. Edinburgh, National Gallery.

196. Der Triumph der Venus. Bez. Dat. 1740. Stockholm, Nationalmuseum.

197. Venus in der Schmiede des Vulkan. Bez. Dat. 1747. Leinwand, 90 × 121 cm. Paris, Louvre.

198. Der Sonnenaufgang (Apollos Abschied von Thetis). Bez. Dat. 1753. Leinwand, 316 × 265 cm. London, Wallace Collection.

199. Der gefangene Amor. 1754. Bez. Leinwand, 164 × 83 cm. London, Wallace Collection.

200. Das Frühstück. Bez. Dat. 1739. Leinwand, 82 × 65 cm. Paris, Louvre.

Tafel IX. Bildnis einer jungen Dame. Bez. Dat. 1742. Pappe, 64 × 53 cm. Paris, Louvre.

201. Der Vogelkäfig. Paris, Hôtel de Soubise.

JEAN-ETIENNE LIOTARD

Geboren 1702 in Genf, gestorben daselbst 1789. Kam 1723 nach Paris, ging 1736 nach Rom und 1738 nach Konstantinopel, wo er fünf Jahre blieb. In der Folgezeit noch in Wien, Amsterdam, London und Paris, seit 1758 meist in Genf tätig. Pastellmaler, in der Hauptsache Porträtist. „Le peintre Turc“ genannt.

202. „Das Schokoladenmädchen“. 1745. Pastell auf Pergament, 82 × 52 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

Tafel X. Bildnis der Madame Boëre aus Genf. Bez. Dat. 1746. Pastell auf Papier, 61 × 48 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

203. Lesendes Mädchen (Die Nichte des Künstlers, Mademoiselle Lavergne). Auf der Rückseite bez. u. 1746 dat. Pastell auf Pergament, 37 × 30 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

204. Selbstbildnis in türkischer Tracht. Pastell auf Papier, 60 × 46 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR

Geboren 1704 in St. Quentin, gestorben daselbst 1788. Kam frühzeitig nach Paris und widmete sich dort der durch Rosalba Carriera in Mode gekommenen Pastellmalerei. Wurde 1746 Mitglied der Akademie, gründete 1778 in seiner Heimatstadt eine Zeichenschule. Zog sich 1784 nach St. Quentin zurück und verbrachte die letzten Jahre in geistiger Umnachtung.

205. Selbstbildnis. Pastell. 56 × 45 cm. Paris, Louvre.

206. Bildnis der Marquise de Pompadour. 1756. Pastell, 175 × 128 cm. Paris, Louvre.
Tafel XI. Studie zu dem Bildnis Abb. 206. Pastell, 32 × 24 cm. Paris, Louvre.

CHARLES-ANDRÉ, GEN. CARLE VAN LOO
Geboren 1705 in Nizza, gestorben 1765 in Paris. Stammt aus einer flandrischen Künstlerfamilie, studierte in Rom, ließ sich dann in Paris nieder, kehrte aber 1727 nochmals auf sieben Jahre nach Italien zurück. 1762 wurde er zum „Premier Peintre du Roi“, 1763 zum Direktor der Pariser Akademie ernannt.

207. Das Jagdfrühstück. Bez. Dat. 1737. Leinwand, 222 × 250 cm. Paris, Louvre.

MICHEL-BARTHÉLEMY OLLIVIER

Geboren 1712 in Marseille, gestorben 1784 in Paris. Lebte lange Zeit (1736—1763) in Spanien, dann in Paris, wo er Hofmaler des Prinzen Conti wurde.

208. Der junge Mozart spielt am Hofe des Prinzen Conti (1766). Leinwand, 54 × 69 cm. Paris, Louvre.

CLAUDE-JOSEPH VERNET

Geboren 1714 in Avignon, gestorben 1789 in Paris. Von 1734 bis 1750 in Rom, wo er Panninis Schüler war, seitdem meist in Paris tätig. Vorwiegend Marinemaler. Von 1754 bis 1765 beschäftigte ihn ein Auftrag Ludwigs XV., die Seehäfen Frankreichs zu malen. Seit 1761 Direktor der Pariser Akademie.

209. Der Hafen von Marseille (aus der oben erwähnten Folge von 15 Bildern). Bez. Dat. 1754. Leinwand, 165 × 263 cm. Paris, Louvre.

ALEXANDRE ROSLIN

Geboren 1718 in Malmö (Schweden), gestorben 1793 in Paris. 1753 Mitglied der Pariser Akademie. Nach 1772 zeitweise in Schweden und Rußland tätig.

210. Bildnis der Comtesse de Bonneval, geb. Biron. Bez. Dat. 1758. Leinwand, 76 × 64 cm. 1910 in Paris, Sammlung Chevalier de Stuers.

JEAN-MICHEL MOREAU („LE JEUNE“)
Geboren 1741 in Paris, gestorben daselbst 1814. 1758/59 in St. Petersburg, seitdem in Paris tätig. 1770 Dessinateur du Roi, 1789 Mitglied der Akademie, nach der Revolution Mitglied der Kommission der Künste, später wieder in königlichem Dienst. 1785 in Italien. Zeichner, Radierer und Illustrator (Molière, Rousseau).
Tafel XII. Das Souper (Le souper fin). Aus „3e suite d'estampes pour servir à l'histoire des moeurs et du costume des François dans le dix-huitième siècle“ (1784). Stich von I.-St. Helman. 27 × 22 cm.

JEAN-BAPTISTE PERRONEAU

Geboren 1715 in Paris, gestorben 1783 in Amsterdam. Wurde 1753 Mitglied der Akademie. Reiste 1759 nach Italien, 1781 nach Rußland und häufig nach Holland, sonst in Paris und in der französischen Provinz tätig. Rivale Latours als Pastellmaler.

211. Bildnis des Bildhauers Lambert-Sigisbert Adam. 1753. Bez. Leinwand, 130 × 97 cm. Paris, Louvre.

JEAN-BAPTISTE GREUZE

Geboren 1725 in Tournus (Dep. Saône-et-Loire), gestorben 1805 in Paris. Studierte in Lyon und kam 1750 nach Paris, wo er — von einer Italienreise (1755/56) abgesehen — sein ganzes Leben verbrachte. Seinen Ruhm verdankt er den moralisierenden Sittenbildern, deren erstes „Die Dorfbraut“ war, und die besonders Diderot begeistert lobte.

212. Die Dorfbraut. Um 1760. Leinwand, 92 × 118 cm. Paris, Louvre.
213. Der Fluch des Vaters. Leinwand, 130 × 162 cm. Paris, Louvre.
214. Selbstbildnis. Leinwand, 73 × 59 cm. Paris, Louvre.
Tafel XIII. Bildnis der Schauspielerin Sophie Arnould. Leinwand, 61 × 51 cm. London, Wallace Collection.
215. Bildnis eines Mädchens. Bez. Dat. 1787. Leinwand, 38 × 30 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
216. Das Milchmädchen. Leinwand, 109 × 87 cm. Paris, Louvre.

217. Der zerbrochene Krug. Leinwand, 108 × 86 cm. Paris, Louvre.
218. Bildnis des Malers Etienne Jeaurat (1699—1789). Leinwand, 92 × 72 cm. 1910 in Paris, Sammlung Noël Bardac.

JEAN-FRANÇOIS JANINET

Geboren 1752 in Paris, gestorben daselbst 1814. Als Stecher und Verleger in Paris tätig, neben Debucourt der Hauptmeister des französischen Farbenkupferstiches; arbeitete hauptsächlich nach fremden Vorlagen.

Tafel XIV. Das Geständnis. Farbenkupferstich nach einem Gemälde von Nicolas Lavreince (1737—1807). 1787. 36 × 29 cm.

JOSEPH-SIFFRED DUPLESSIS

Geboren 1725 in Carpentras (Dep. Vaucluse), gestorben 1802 in Versailles. Studierte 1745—1749 in Rom bei Subleyras, kehrte dann in seinen Heimatsort zurück und siedelte 1752 nach Paris über, wo er 1774 Mitglied der Akademie wurde. Die letzten Jahre seines Lebens wirkte er als Konservator im Museum zu Versailles.

219. Bildnis des Komponisten Gluck. Leinwand, 85 × 70 cm. 1910 in Paris, Sammlung Tuffier.

FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS

Geboren 1727 in Paris, gestorben daselbst 1775. Schüler Bouchers, Natoires und van Loos, seit 1756 im Dienste des Hofes beschäftigt. 1772 wurde er zum „Premier Peintre du Roi“ ernannt. Ausschließlich als Bildnismaler in Paris tätig, besonders durch seine Kinderporträts berühmt, die Diderot hochschätzte.

220. Prinz Charles-Philippe (der spätere König Karl X.) und seine Schwester Marie-Adélaïde als Kinder. Bez. Dat. 1763. Leinwand, 128 × 96 cm. Paris, Louvre.
221. Bildnis der Louise-Elisabeth de Maillé Karman, der späteren Marquise de Soran. Bez. Dat. 1757. Leinwand, 130 × 96 cm. Paris, Louvre.

HENRI-HORACE ROLAND DE LA PORTE
Geboren um 1724 in Paris, gestorben daselbst 1793. 1763 Mitglied der Akademie, in Paris tätig, Rivale Chardins.

222. Stilleben mit Orangenbäumchen. 1763. Leinwand, 60 × 50 cm. Karlsruhe, Landesmuseum. (Früher Chardin zugeschrieben.)

JEAN-HONORÉ FRAGONARD

Geboren 1732 in Grasse (Dep. Var), gestorben 1806 in Paris. Schüler Chardins und Bouchers, später van Loos. 1756 bis 1761 in Italien (Rom, Venedig, Neapel), seitdem in Paris. Im Jahre 1773 bereiste er noch einmal Italien und Deutschland. Auch als Miniaturmaler, Radierer und Illustrator tätig.

Tafel XV. Bildnis eines Knaben als Pierrot. Leinwand, 60 × 49 cm. London, Wallace Collection.

223. Der Liebesbrunnen. Bez. Leinwand, 62 × 51 cm. London, Wallace Collection.

224. Das geraubte Hemd. Skizze. Leinwand, 35 × 42 cm. Paris, Louvre.

Tafel XVI. Badende Frauen. Leinwand, 64 × 80 cm. Paris, Louvre.

225. Die Toilette der Venus. Leinwand, 73 × 60 cm. Paris, Sammlung Peytel.

226. Die Schaukel („Les hazards heureux de l'escarpolette“). 1766. Leinwand, 81 × 64 cm. London, Wallace Collection.

227. Die Leserin. Leinwand, 81 × 65 cm. New York, Sammlung Erickson.

228. Der Kuß. Leinwand, 45,5 × 55 cm. Leningrad, Eremitage.

Tafel XVII. Der ertappte Liebhaber („L'armoire“). Radierung. 1778. 39,3 × 46,4 cm.

229. „Le Souvenir“. Bez. Holz, 24 × 19 cm. London, Wallace Collection.

230. Die Gärten der Villa d'Este in Tivoli. Leinwand, 35 × 45 cm. London, Wallace Collection.

HUBERT ROBERT

Geboren 1733 in Paris, gestorben daselbst 1808. 1754—1765 in Italien, wo er Schü-

ler Pannfnis war, seitdem in Paris tätig. Vorwiegend Architekturmaler, erhielt den Beinamen „Robert des Ruines“.

231. Parklandschaft mit Gärtner und Bäuerinnen. Bez. Dat. 1773. Leinwand, 73 × 95 cm. Paris, Sammlung Rothschild.
232. Der Pont du Gard. (Aus einer Folge „Monuments antiques du Languedoc“, 1786/87.) Bez. Leinwand, 242 × 242 cm. Paris, Louvre.
233. Die Treppe im Schloß zu Caprarola. Leinwand, 25 × 34 cm. Paris, Louvre.

JACQUES-LOUIS DAVID

Geboren 1748 in Paris, gestorben 1825 in Brüssel. Anfangs stark von Boucher beeinflusst, änderte er seine künstlerischen Anschauungen auf einer Romreise (1775 bis 1780) völlig und wurde mit dem berühmten Bild „Der Schwur der Horatier“ (1784) der Begründer des französischen Klassizismus. David war während der Revolution begeisterter Anhänger Robespierres, später wurde er Napoleons Hofmaler. Nach der Restauration floh er nach Brüssel, wo er das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte. Aus seinem Pariser Atelier gingen Gérard, Gros, Isabey und Ingres hervor.

234. Der Bildhauer Jean-Jacques Caffieri. Bez. Dat. 1787. Leinwand, 130 × 98 cm. 1910 in Paris, Sammlung Graf de la Riboisière.

LOUIS-PHILIBERT DEBUCOURT

Geboren 1755 in Paris, gestorben daselbst 1832. Debutierte als Maler und begann etwa 1785, zehn Jahre später als Janinet, zu stechen. Arbeitete im Gegensatz zu diesem meist nach Vorlagen eigener Erfindung.

Tafel XVIII. Der Tanz der Neuvermählten („Le menuet de la mariée“). Farbstich. 1786. 30,7 × 23,3 cm.

ELISABETH-LOUISE VIGÉE-LEBRUN

Geboren 1755 in Paris, gestorben daselbst 1842. Heiratete 1776 den Maler Jean-Baptiste-Pierre Lebrun. Schülerin von Greuze und Vernet. Nach langen Reisen,

die sie nach Italien, Deutschland (Wien, Dresden, Berlin) und Rußland, später nach England, Holland und in die Schweiz führten, seit 1809 in Paris tätig. 1783 war sie in die Akademie aufgenommen worden.

235. Bildnis des Malers Hubert Robert. Bez. Dat. 1788. Holz, 105 × 85 cm. Paris, Louvre.
236. Bildnis der Gräfin Barry. Holz, 86 × 66 cm. London, Sammlung Lord Duveen.
237. Bildnis der Königin Marie-Antoinette. Paris, Sammlung Biencourt.
238. Die Künstlerin mit ihrer Tochter. 1786. Holz, 105 × 85 cm. Paris, Louvre.

Tafel XIX. Bildnis eines Knaben in Rot. Leinwand, 63 × 52 cm. London, Wallace Collection.

LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

Geboren 1761 in La Bassée (Dep. Nord), gestorben 1845 in Paris. Autodidakt, in Paris tätig. Einer der fruchtbarsten Maler seiner Zeit; er soll über 5000 Porträts, daneben 500 Genrebilder geschaffen haben. „Der Kleinmeister der Revolution“.

239. Der Bildhauer Houdon in seinem Atelier, den Mathematiker Laplace modellierend. Bez. Dat. 1805. Leinwand, 89 × 117 cm. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

HENRI-PIERRE DANLOUX

Geboren 1753 in Paris, gestorben daselbst 1809. Zuerst in Rom, Lyon und Paris, von 1791 bis 1800 in London, dann wieder in Paris tätig.

240. Bildnis der Madame de Nauzières. Leinwand, 88 × 68 cm. 1910 in Paris, Sammlung Prinz d'Arenberg.

P L A S T I K

GUILLAUME COUSTOU DER ÄLTERE

Geboren 1677 in Lyon, gestorben 1746 in Paris. Aus einer Bildhauerfamilie hervorgegangen, arbeitete er meist mit seinem Bruder Nicolas (1658—1733) zusammen. Seit 1735 Direktor der Pariser Akademie.

241. Ein Rossebändiger. (Die rechte von zwei Gruppen, ursprünglich in Schloß Marly.) 1740—1745. Marmor. Paris, am Eingang der Champs-Élysées.

JEAN-BAPTISTE LEMOYNE

Geboren 1704 in Paris, gestorben daselbst 1778. In Bordeaux, Rouen und Rennes, hauptsächlich aber in Paris tätig. 1738 Mitglied, 1744 Professor, 1768 als Nachfolger Bouchers Direktor der Akademie.

242. Montesquieu. Bez. Dat. 1767. Marmorbüste, 84 cm hoch. Bordeaux, Museum.
243. Reduktion eines Denkmals Ludwigs XV. 1772. (Das Denkmal war für Rouen bestimmt, ist aber nicht ausgeführt worden.) Bronze, 95 cm hoch. Paris, Louvre

LAMBERT-SIGISBERT ADAM

Geboren 1700 in Nancy, gestorben 1759 in Paris. Neben seinem Vater Jacob-Sigisbert (1670—1747) und seinen Brüdern Nicolas-Sébastien (s. u.) und François-Gaspard (1710—1761) Hauptmeister der Bildhauerschule von Nancy. In Rom (1723—1733) und Paris tätig.

244. Die Jagd — Die Fischerei. Marmorgruppen im Park von Schloß Sanssouci. 1752. Friedrich dem Großen von Ludwig XV. zum Geschenk gemacht.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
245. Der Triumph Neptuns und der Amphitrite. Dat. 1740. Blei. Hauptgruppe im Bassin des Neptunbrunnens im Park von Versailles. Unter Mitarbeit von Nicolas-Sébastien Adam entstanden.

NICOLAS-SÉBASTIEN ADAM

Geboren 1705 in Nancy, gestorben 1778 in Paris. In Montpellier, Rom, Paris und Nancy tätig, zeitweise als Mitarbeiter seines Bruders Lambert-Sigisbert.

246. Grabmal der Königin Katharina Opalinska von Polen (gest. 1747). Marmor. Nancy, Église de Bonsecours.

RENÉ-MICHEL („MICHEL-ANGE“) SLODTZ
Geboren 1705 in Paris, gestorben ebenda 1764. 1731—1747 in Rom, darauf in Paris tätig. 1749 Mitglied der Akademie, 1758 Dessinateur du Roi.

247. Der heilige Bruno, die Bischofswürde ablehnend. Um 1740. Marmor. Rom, Peterskirche.

EDME BOUCHARDON

Geboren 1698 in Chaumont-en-Bassigny (Dep. Haute-Marne), gestorben 1762 in Paris. Schüler Coustous, 1723—1732 in Rom, seitdem in Paris tätig, wo er 1746 Akademieprofessor wurde.

248. Amor, einen Bogen aus der Keule des Herkules schnitzend. 1747 bis 1750. Marmor, 173 cm hoch. Paris, Louvre.
249. Mater Dolorosa. Stein. Paris, St. Sulpice (zu einer Reihe von 10 Statuen, 1734—1750 ausgeführt, gehörig).
250. Das Reiterdenkmal Ludwigs XV. Verkleinerte Replik von Louis-Claude Vassé. 1759—1762. Bronze, 71 cm hoch. Paris, Louvre. (Vgl. Tafel II und die zweite, von Pigalle stammende Reduktion des Denkmals, Abb. 140.) Bouchardons Denkmal entstand in den Jahren 1748 bis 1762, wurde 1763 auf der Place Louis XV (heute Place de la Concorde) aufgestellt, 1792 entfernt.

Tafel XX, 251. Die Fontaine de Grenelle in Paris. 1739—1745. Marmor. Mittelgruppe: Allegorien der Stadt Paris und der Flüsse Seine und Marne; an den Seiten vier Statuen und vier Flachreliefs der Jahreszeiten.

JEAN-BAPTISTE PIGALLE

Geboren 1714 in Paris, gestorben daselbst 1785. Schüler Lemoynes, in Italien weitergebildet. Tätig in Paris, seit 1744 Mitglied, seit 1777 Direktor der Akademie.

252. Grabmal des Grafen Claude-Henry d'Harcourt. 1771 begonnen. Marmor. Paris, Notre-Dame.
253. Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen. 1762—1770. Marmor. Straßburg, Thomaskirche.

254. Diderot. Bez. Dat. 1777. Bronze-
büste, 42 cm hoch. Paris, Louvre.
255. Kinderbüste. Terrakotta. Bez. Dat.
1757. Paris, Musée de Cluny.
256. Merkur. 1744. Marmor, 58 cm hoch.
Paris, Louvre.

CHRISTOPHE-GABRIEL ALLEGRAIN

Geboren 1710 in Paris, gestorben ebenda
1795. Schwager und zeitweise Mitarbeiter
Pigalles, seit 1783 Direktor der Pariser
Akademie.

257. Badende Venus. 1767. Marmor-
statue, 175 cm hoch. Früher in Schloß
Louveciennes, jetzt im Louvre.

ETIENNE-MAURICE FALCONET

Geboren 1716 in Paris, dort gestorben
1791. Schüler Lemoynes, 1754 Mitglied
der Pariser Akademie, 1757 zum künst-
lerischen Leiter der Porzellanmanufaktur
in Sèvres ernannt. Folgte 1766 einem
Rufe Katharinas II. nach Petersburg,
wo er bis 1778 blieb. Danach in Holland,
seit 1780 wieder in Paris tätig.

258. Denkmal Peters des Großen auf
dem Dekabristenplatz in Leningrad.
Bronze auf Granit. Der Kopf des
Zaren von Marie-Anne Collot (s. u.).
Das Modell wurde 1766—1768 fertig-
gestellt, das Denkmal selbst 1782
enthüllt.

Tafel XXI. Badende. 1757. Marmor-
statuette, 82 cm hoch. Paris, Louvre.

259. Die Musik. 1751. Marmorstatue,
208 cm hoch. Paris, Louvre.

MARIE-ANNE COLLOT

Geboren 1748 in Paris, gestorben 1821
in Nancy. Schülerin Falconets, dessen
Sohn Pierre-Etienne sie 1777 heiratete.
1766 begleitete sie ihren Lehrer nach Ruß-
land und blieb dort bis 1778. Später
wieder in Paris und einige Jahre im Haag,
nach Falconets Tode auf ihrem Landgut
in Lothringen, zuletzt in Nancy ansässig.

260. Büste Falconets. 1768. Marmor-
original in der Eremitage, Bronze-
wiederholung in Paris, École des
Beaux-Arts.

JEAN-JACQUES CAFFIERI

Geboren 1725 in Paris, gestorben daselbst
1792. Schüler Lemoynes. 1749—1753
zusammen mit den Malern de Troy und
Natoire in Rom, kehrte 1754 nach Paris
zurück und wurde 1773 Professor der
Akademie. Rivale Houdons um die
Gunst des Publikums.

261. Büste des Schauspielers Rotrou. 1783.
Marmor. Paris, Comédie Française.

AUGUSTIN PAJOU

Geboren 1730 in Paris, gestorben daselbst
1809. Schüler Lemoynes, in Rom weiter-
gebildet. In Paris tätig, wo er 1766 Pro-
fessor, 1792 Direktor der Akademie wurde.

262. Madame du Barry. Bez. Dat. 1773.
Marmorbüste, 70 cm hoch. Paris,
Louvre.
263. Psyche. Bez. Dat. 1790. Marmor,
180 cm hoch. Paris, Louvre.

PIERRE JULIEN

Geboren 1731 in St. Paulien (Dep. Haute-
Loire), gestorben 1804 in Paris. Schüler
des jüngeren Guillaume Coustou, 1768 bis
1773 in Rom, seitdem in Paris tätig, wo
er 1790 Akademieprofessor wurde.

264. Amalthea („Jeune fille à la chèvre“).
1786/87 für die Meierei im Park des
Schlosses Rambouillet ausgeführt,
jetzt im Louvre. Marmor, 174 cm
hoch.

CLAUDE MICHEL, GEN. CLODION

Geboren 1738 in Nancy, gestorben 1814
in Paris. Schüler seines Onkels Lambert-
Sigisbert Adam und Pigalles. 1762—1771
in Rom, seitdem meist in Paris tätig.
Seit 1795 in Nancy, wo er für die Por-
zellanmanufaktur von Niederweiler ar-
beitete, seit 1798 wieder in Paris.

265. Faun mit Kindern. Bez. Dat. 1785.
Terrakotta. Paris, Musée de Cluny.

LOUIS-CLAUDE VASSE

Geboren 1716 in Paris, gestorben daselbst
1772. Schüler Bouchardons, in Paris
tätig. 1761 Professor an der Akademie.

266. Diana. Marmor. Schloß Sanssouci,
Bildergalerie.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

JEAN-ANTOINE HOUDON

Geboren 1741 in Versailles, gestorben 1828 in Paris. Schüler von Slodtz, Pigalle und Lemoyne. Von 1764 bis 1768 in Rom, seitdem meist in Paris tätig. 1771 und 1773 reiste er nach Deutschland, wo er für den Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha arbeitete, 1785 nach Philadelphia, um ein Washington-Denkmal für die Stadt Richmond auszuführen.

267. Diana (Modell von 1776 in Gotha, Marmorausführung von 1780 in Leningrad). Die hier abgebildete Bronzereplik des Louvre: Bez. Dat. 1790. 204 cm hoch.
 268. Bildnisbüste seiner Gattin. 1787. Gipsmodell, 62 cm hoch. Paris, Louvre.
 269. Mirabeau. 1800. Marmorbüste. Versailles, Schloß.
 270. Cagliostro. Marmorbüste aus den 80er Jahren. Aix, Museum.
 271. Der Amtmann de Suffren. 1786/87. Terrakottabüste. Aix, Museum.
 272. Buffon. Bez. Dat. 1783. Marmorbüste, 60 cm hoch. Paris, Louvre.
 273. Madame de Sérilly. 1782. Marmorbüste, 82 cm hoch. London, Wallace Collection.
 274. Voltaire. Bez. Dat. 1778. Bronzebüste, 45 cm hoch. Paris, Louvre.
 - Tafel XXII. Denkmal Voltaires. 1778 bis 1781. Terrakottamodell, 120 cm hoch, in Montpellier, Musée Fabre. (Die Marmorausführung in der Pariser Comédie Française.)
 275. Voltaire. Bez. Dat. 1778. Marmorbüste, 71 cm hoch. Berlin, Akademie der Wissenschaften. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
 276. Der Winter („La frileuse“). Bez. Dat. 1783. Marmor. Montpellier, Musée Fabre.
-

K I R C H E N B A U

GOTTLIEB TROST

Nürnberger Baumeister, gestorben 1730. Bis 1700 in polnischen Diensten, seitdem in Nürnberg tätig.

- 279 Inneres der Ägidienkirche in Nürnberg. 1711—1718.

JOHANN BALTHASAR NEUMANN

Geboren 1687 in Eger, gestorben 1753 in Würzburg. Begann als Glockengießergeselle und Artilleriesoldat. Von 1716 datiert sein erster Bauplan (Kloster Ebrach), 1719 übertrug ihm der Fürstbischof Philipp Franz von Schönborn den Bau der Würzburger Residenz. Studienreisen nach Paris (1723) und Wien (1730). Von Würzburg aus entfaltete Neumann eine reiche Tätigkeit als Erbauer zahlreicher Kirchen und Schlösser in ganz Süddeutschland. Fürstlich bambergischer und würzburger Obergeringieur und Baudirektor.

280. Die Schönborn-Kapelle am Dom zu Würzburg. 1721—1736.

Taf. XXIII, 281. s. u. bei Fischer.

282. Die Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberg bei Würzburg, das sog. „Käppele“. Erster Entwurf 1736, Ausführung 1747—1750.

283. s. u. bei Stengel.

284. Inneres der Paulinuskirche in Trier. Nach Neumanns Entwurf von seinem Schüler, dem kurtrierischen Hofbaumeister Johannes Seiz (1717 bis 1770) seit 1734 ausgeführt. Die Innenausstattung nach Angaben Neumanns. Deckengemälde von Christoph Thomas Scheffler aus Augsburg.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

285. Die Heilige Stiege der „Kirche auf dem Kreuzberg“ in Poppelsdorf bei Bonn. 1746—1751. Stukkatur von Anducci und Carnioli, Deckenmalerei von Adam Schöpf.

JOHANN MICHAEL FISCHER

Geboren um 1691 in Burglengenfeld (Oberpfalz), gestorben 1766 in München. Bayerischer Kirchenbaumeister, der sich um 1722 in München niederließ und eine reiche Tätigkeit in oberbayerischen Kirchen und Klöstern entfaltete.

Tafel XXIII. Inneres der Klosterkirche in Ottobeuren. Der Bau wurde 1737 von Simpert Kramer begonnen und stand seit 1744 unter Fischers Leitung.

281. Das Chorgestühl der Klosterkirche zu Ottobeuren. 1757—1765. Nach Entwurf von J. M. Feichtmayr, ausgeführt von dem Kunstschreiner Martin Hörmann (1688—1782); die Lindenholzreliefs von dem Bildhauer Joseph Christian (1706—1777).

FRIEDRICH JOACHIM STENGEL

Geboren 1694 in Zerbst, gestorben 1787 in Saarbrücken. Studierte an der Berliner Bauakademie, in Italien weitergebildet. Zuerst in Gotha und Fulda, seit 1734 als fürstlich nassauischer Generalbaudirektor meist in Saarbrücken tätig.

283. Die Ludwigskirche in Saarbrücken. 1761—1775.

KASPAR MOOSBRUGGER

Geboren 1656 in Au bei Bregenz, gestorben 1723 im Kloster Maria-Einsiedeln, wo er Laienbruder war.

286. Inneres der Klosterkirche in Maria-Einsiedeln. 1704 begonnen. Dekoration des Chors seit 1746 nach Entwürfen des Malers Franz Anton Kraus (1705—1752), im übrigen Teil der Kirche von den Brüdern Asam.

PETER THUMB

Geboren 1681 in Bezaun, gestorben 1766 in Konstanz, wo er seit 1737 Ratsherr war. Als Baumeister im Bodenseegebiet tätig.

287. Inneres der Klosterkirche in St. Gallen. 1756 begonnen. Innendekoration unter Leitung von Christian Wenzinger (vgl. Abb. 366).

PHILIPP GERLACH

Geboren 1679 in Spandau, gestorben 1748 in Berlin. Wurde 1707 Leiter des städtischen Bauwesens in Berlin, 1720 Oberbaudirektor. In Berlin und Potsdam tätig, 1737 verabschiedet.

288. Turm der Parochialkirche in Berlin. 1713—1714. Die Kirche selbst ist ein Werk Martin Grünbergs (gest. 1707).

289. Die Garnisonkirche in Potsdam. 1730—1735. Abb. 288/289 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

GAETANO CHIAVERI

Geboren 1689 in Rom, gestorben 1770 in Foligno (Umbrien). Zuerst im Dienste Peters des Großen von Rußland, seit 1720 für die Könige von Polen und Kurfürsten von Sachsen tätig. Im Auftrage Augusts III. bereiste er zwei Jahre lang Polen, um 1738 ließ er sich in Dresden nieder und blieb dort bis 1749. Dann kehrte er nach Rom zurück und siedelte 1766 nach Foligno über.

- 290/91. Die Hofkirche in Dresden. 1738 begonnen. Nach Chiaveris Abreise ohne Planveränderung von Johann Christoph Knöffel (gest. 1752) weitergeführt, 1755 von Julius Heinrich Schwarze vollendet. Die 59 Statuen an den Dachbalustraden von Lorenzo Mattielli (vgl. Abb. 357).

TITUS FAVRE

Wallone von Geburt, starb 1745. Friedrich Wilhelm I. berief ihn 1737 als Nachfolger Gerlachs nach Berlin, wo er drei Jahre lang für den Hof tätig war; nach Friedrich des Großen Regierungsantritt fiel er in Ungnade und wurde nur noch in der Provinz beschäftigt.

292. Die Dreifaltigkeitskirche in Berlin. 1737—1739. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

KARL PHILIPP VON GONTARD

Geboren 1731 in Mannheim, gestorben 1791, auf einer Reise, in Breslau. War zuerst Tanzmeister, wandte sich aber bald der Baukunst zu. 1752—1763 in markgräflichen Diensten zu Bayreuth, seit 1764 für Friedrich den Großen in Potsdam und seit 1779 auch in Berlin tätig.

Tafel XXIV. Turm der Französischen Kirche auf dem Gendarmenmarkt in Berlin. 1780 von Gontard entworfen, 1781—1785 von Georg Christian Unger ausgeführt. (Die Kirche selbst wurde schon um 1700 errichtet, 1905 erneuert.)

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

JOHANN KONRAD SCHLAUN

Geboren 1694 in Noerde (Westfalen), gestorben 1773 in Münster. Als Baumeister der Erzbischöfe von Köln, besonders des Clemens August, 1719 in Paderborn, 1725 bis 1728 in Bonn, seit 1730 hauptsächlich in Münster tätig. 1745 wurde er zum Baudirektor und Oberlandingenieur ernannt.

293. Inneres der Clemenskirche in Münster. 1744—1753.

PROFANARCHITEKTUR

JOHANN KONRAD SCHLAUN,

JOHANN BALTHASAR NEUMANN U. A.

- 294—297, Taf. XXV/XXVI. Schloß Augustusburg in Brühl. Unter Clemens August 1725 begonnen. Der Rohbau bis 1728 von Schlaun; der Innenausbau wurde 1728 Cuvilliers übertragen;

1743 übernahm Neumann den Ausbau des Treppenhauses.

294. Tafel XXV/XXVI. Das Treppnhaus. 1743—1748 von Neumann. Stuckarbeiten von Giuseppe Artario und C. P. Morsegno.
295. Die Südfront nach dem Garten. 1725—1728 von Schlaun.
296. Der Gardensaal im Mittelflügel. 1754. Stukkatur von Morsegno nach Entwürfen des Architekten Heinrich Roth aus Mergentheim (gest. 1788).
297. Schlafzimmer im Obergeschoß des Südflügels. Zu einer Reihe von Prunkzimmern gehörig, die in den Jahren 1752—1755 unter Leitung des Stukkators Giuseppe Brillie und des Malers Joseph Billieux ausgestattet wurden.
Taf. XXV/XXVI, Abb. 294, 295, 297 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

JOHANN BALTHASAR NEUMANN

298. Treppenhaus des bischöflichen Schlosses in Bruchsal. Im Rohbau 1731—1733 vollendet. Stuckdekoration 1751—1756 von Johann Michael Feichtmayr (vgl. Abb. 364).
299. Treppenhaus der Residenz in Würzburg. 1720—1744. Deckengemälde 1751/53 von Tiepolo, Figuren der Balustrade von Peter Wagner (vgl. Abb. 369), Wanddekoration 1764 von Ludwig Bossi.

★

300. Das obere Schloß der Eremitage in Bayreuth. Unter Markgraf Georg Wilhelm um 1720 begonnen, unter Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs des Großen, erweitert.
301. Orangerie und Sonnentempel der Eremitage von Bayreuth. 1749—1753 von Joseph Saint-Pierre erbaut.
302. Chinesisches Zimmer im Oberen Schloß der Eremitage.

FRANÇOIS DE CUVILLIES

Geboren 1695 in Soignies (Hennegau), gestorben 1768 in München. Trat als Knabe in die Dienste des damals verbannten Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, der ihn 1715 mit nach München nahm, 1720—1725 in Paris ausbilden ließ und dann zu seinem Hofbaumeister machte. Abgesehen von einem zweiten Pariser Aufenthalt (1754—55) in Deutschland tätig: 1728 in Brühl, seit 1730 meist in München.

- 303—305. Die „Reichen Zimmer“ in der Residenz zu München. 1725 von Joseph Effner begonnen, 1729 zum größten Teil ausgebrannt, bis 1737 von Cuvillies zu Ende geführt.
303. Spiegelkabinett. 1732.
304. Schlafzimmer. 1731.
305. Wohnzimmer. 1733.
- 306—308. Tafel XXVII. Die Amalienburg im Nymphenburger Park bei München. 1734—1739. An der Innenausstattung waren der Stukkator Johann Baptist Zimmermann und der „Schneidkistler“ (Holzbildhauer) Joachim Dietrich in hervorragender Weise beteiligt.
306. Die Hauptfront des Schlosses.
307. Gelbes Zimmer (Schlafzimmer). Gemälde von George de Marées.
308. Spiegelsaal.
- Tafel XXVII. Wandfüllung im Gelben Zimmer (von Joachim Dietrich).

NIKOLAUS VON PACCASSI

Geboren 1716 in Wiener-Neustadt, gestorben 1790 in Wien. Seit 1748 Hofarchitekt Maria Theresias, 1764 geadelt.

- 309—312. Schloß Schönbrunn bei Wien. Auf Grund eines Planes (1695) und älteren Baus von Johann Bernhard Fischer von Erlach seit 1742 von Paccassi zu Ende geführt.
309. Große Galerie. 1746. Deckengemälde 1761 von Gregorio Guglielmi (1714—1773).
310. Die Gartenfront des Schlosses.
311. s. u. bei Hohenberg.

312. Das Lackzimmer. Gemälde von Anton von Maron und Pompeo Batoni.
313. Galerie in Schloß Hetzendorf bei Wien. Seit 1750 unter Paccassis Leitung umgebaut und erweitert.

JOHANN FERDINAND VON HOHENBERG
Geboren 1732 in Wien, gestorben daselbst 1816. 1769 Professor an der Wiener Akademie, 1773 als erster Deutscher Mitglied der französischen Akademie in Rom, 1776—1793 Hofarchitekt in Wien.

311. Die „Gloriette“ im Park des Schlosses Schönbrunn. 1775—1776.

MATTHÄUS DANIEL PÖPPELMANN
Geboren 1662 in Herford, gestorben 1736 in Dresden. Abgesehen von Reisen nach Italien (1710), Warschau (1713) und Paris (1715) in Dresden tätig, seit 1718 Oberlandbaumeister Augusts des Starken.

314. Das sog. Japanische (vorher „Holländische“) Palais in Dresden, Fassade nach der Elbe. Erster Bau 1715—1717, Umbau und Erweiterung seit 1727; dieser Periode gehört der Elbflügel an.

GAETANO CHIAVERI
(Lebensdaten siehe bei Abb. 290.)

315. Erster Entwurf zu einem Neubau des Schlosses in Dresden. Perspektivische Ansicht von der Elbe aus. Nach: Sponsel, Der Zwinger, Dresden 1909.

*

316. Schreibzimmer Friedrichs des Großen im Schloß zu Berlin. 1745 von Johann Michael Hoppenhaupt (1709 bis etwa 1758) ausgestattet. Das Gemälde von Pesne s. Abb. 400.
317. Chinesisches Zimmer in Schloß Monbijou zu Berlin. Um 1730.
318. Boisiertes Zimmer in Schloß Monbijou zu Berlin.
Schloß Monbijou, 1703 von Eosander von Göthe erbaut, ist jetzt Museum.

Abb. 316—318 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

319. s. u. bei Knobelsdorff.

JOHANN FRIEDRICH
EOSANDER VON GÖTHE

Geboren um 1670 in Riga (?), gestorben 1729 in Dresden. Trat 1692 in brandenburgische Dienste und war bis 1713 in Berlin tätig. Später wirkte er noch in Schweden, Frankfurt a. M. und seit 1722 in Dresden.

320. Mittelbau des Schlosses in Charlottenburg. Seit 1704 in Erweiterung des älteren Schlüterschen Baus ausgeführt.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

GEORG WENZESLAUS
VON KNOBELSDORFF

Geboren 1699 auf Gut Kuckädel (Kreis Krossen a. O.), gestorben 1753 in Berlin. War anfangs Offizier, nahm 1729 seinen Abschied und wandte sich zuerst der Landschaftsmalerei und dann der Architektur zu. 1736 Studienreise nach Italien, seit 1737 für Friedrich den Großen in Rheinsberg, Berlin und Potsdam tätig. 1740 zum Oberintendanten der königlichen Schlösser und Gärten ernannt.

319. Goldene Galerie im Ostflügel des Schlosses zu Charlottenburg. Dekoration von Johann August Nahl (1710—1785), Deckengemälde von Antoine Pesne.

321. Ostflügel des Schlosses zu Charlottenburg. 1740—1743 von Knobelsdorff dem älteren Bau angefügt. Abb. 319, 321 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

322. Entwurf für die Fassade des Berliner Opernhauses. Dat. 1742.

323. Entwurf für den Apollosaal des Berliner Opernhauses. Dat. 1742.
Die zwei Entwürfe sind nach dem Handzeichnungsband des Architekten im Museum Schloß Monbijou wiedergegeben.

Der Bau wurde nach Knobelsdorffs Plänen 1741—1743 ausgeführt, nach dem Brande von 1843 von Carl Ferdinand Langhans erneuert.

FRIEDRICH WILHELM DIETRICH

Geboren 1702 in Ülzen, gestorben 1784 in Orpensdorf bei Stendal. Seit 1717 in Berlin tätig, 1752 pensioniert. Mitarbeiter Knobelsdorffs am Bau von Sanssouci.

324. Das Ephraimsche Palais in Berlin, Poststraße, Ecke Mühlendamm. 1762—1765.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

GEORG CHRISTIAN UNGER

Geboren 1743 in Bayreuth, Schüler Karl von Gontards, seit 1764 in Berlin tätig, gestorben 1812.

325. Die königliche Bibliothek in Berlin (seit 1910 Aulagebäude der Universität). 1774—1780.

GEORG WENZESLAUS VON KNOBELSDORFF

- 326—329, Tafel XXVIII. Das Stadtschloß in Potsdam. Umgestaltung des älteren Bauwerks nach Plänen Knobelsdorffs, 1745—1751 von Johann Boumann (s. u. bei Abb. 352) u. a. ausgeführt.

Abb. 326—329 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

326. Ostkolonnade.
327. Front zum Lustgarten.
328. Der Bronzesaal (Speisesaal). Die Verzierungen aus feuervergoldeter Bronze 1754/55 nach Entwurf Nahls von dem Züricher Bronzegießer und Kunsttischler Melchior Kambly (1718—1783) ausgeführt.

Tafel XXVIII. Musikzimmer. Dekoration von Nahl, Sopraporten von Karl Sylva Dubois. (Vgl. auch Abb. 172, 173.)

329. Arbeitszimmer Friedrichs des Großen. 1755 von Johann Christian Hoppenhaupt (dem jüngeren Bruder Johann Michaels) und Dubuisson ausgestattet.

- 330—335, Tafel XXIX. Schloß Sanssouci in Potsdam. 1745—1747 nach Skizzen Friedrichs des Großen unter Knobelsdorffs Leitung von Johann Boumann u. a. erbaut.

Abb. 330—334, Taf. XXIX Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

330. Blick auf das Schloß vom Fuße der Terrassen.
331. Die Gartenseite des Schlosses.
332. Blumenzimmer (sog. Voltaire-Zimmer). Von J. Chr. Hoppenhaupt 1752/53 ausgestattet, Bemalung von Dubuisson.

Tafel XXIX. Bibliothekzimmer Friedrichs des Großen. 1746/47 nach Entwurf Nahls ausgestattet.

333. Marmorsaal. Nach Entwurf Knobelsdorffs 1747/48 von J. Chr. Hoppenhaupt ausgestattet. Plastiken von Ebenhecht (vgl. Abb. 373/74) und François-Gaspard Adam.
334. Kolonnaden an der Nordseite des Schlosses.
335. Die ehemalige Kolonnade zwischen Sanssouci und dem Neuen Palais. 1753 erbaut, 1797 abgebrochen. Nach einem Stich von Johann Friedrich Schleuen in „Recueil de tous les bâtimens et du nouveau palais royal de Sanssouci“, Potsdam 1774.

JOHANN GOTTFRIED BÜRING

Geboren 1723 in Hamburg, 1788 noch am Leben. In Berlin und Potsdam tätig.

- 336—337. Die Bildergalerie bei Schloß Sanssouci. 1755—1763.

*

338. Eiserne Gitterlaube am Schloß Sanssouci.

JOHANN GOTTFRIED BÜRING

339. Chinesisches Haus im Park von Sanssouci. 1754—1757.

JOHANN GOTTFRIED BÜRING, KARL VON GONTARD U. A.

- 340—344. Das Neue Palais in Potsdam. 1755 von Büring entworfen, 1763 bis 1769 von Büring und Heinrich

Ludwig Manger (1728—1789) ausgeführt. 1765 trat Gontard an Büdings Stelle.

340. Die Hauptfront des Palais.

341. Die „Communs“ gegenüber dem Neuen Palais, 1766—1769 von Gontard erbaut, mit Benutzung eines Entwurfes von Jean Legeay.

342. Der Marmorsaal. Ausstattung von Kambly u. a.

343. Konzertzimmer im Obergeschoß. Ausstattung nach Entwurf von Joh. Michael Hoppenhaupt.

344. Arbeitszimmer des Königs im Erdgeschoß.

Abb. 336—344 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

SIMON-LOUIS DU RY

Geboren 1726 in Kassel, gestorben ebenda 1799. Nach längerem Aufenthalt in Stockholm und Paris seit 1756 in Kassel tätig. Oberbaudirektor der Landgrafen von Hessen.

345. Schönheitsgalerie in Schloß Wilhelmstal bei Kassel. 1753—1767 erbaut, bildnerische Ausstattung von Nahl. Die Gemälde von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.

JOHANN VALENTIN THOMANN

Kurtrierischer Hofbaumeister des 18. Jahrhunderts.

346. Der Osteiner Hof in Mainz. 1749.

347. Palais Kesselstadt in Trier. 1740 bis 1745.

Abb. 345—347 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

MICHEL D'IXNARD

Geboren 1723 in Nîmes, gestorben 1795 in Straßburg. 1764 fürstlicher Baudirektor in Hechingen, seit etwa 1775 in Straßburg tätig. Wurde 1777 vom Kurfürsten von Trier mit dem Bau des Koblenzer Schlosses betraut, zwei Jahre später aber entlassen, worauf er nach Straßburg zurückkehrte.

348. Entwurf der Gesamtanlage für das Schloß in Koblenz. 1777. (Nur der Hauptbau wurde ausgeführt und von Antoine-François Peyre 1786 vollendet.) Stich in d'Ixnards „Recueil d'Architecture“, Straßburg 1791.

NICOLAUS VON PIGAGE

Geboren 1723 in Lunéville, gestorben 1796 in Mannheim. In Paris unter Boffrands Einfluß ausgebildet, trat er nach längeren Reisen 1749 in kurpfälzische Dienste und wurde 1752 Oberbaudirektor des Pfalzgrafen Karl Theodor. 1768 geadelt.

349/50. Schloß Benrath bei Düsseldorf. 1755—1769.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

PHILIPPE DE LA GUÉPIÈRE

Geboren um 1715 in Frankreich, gestorben 1773 in Paris. 1752 als Oberbaurat nach Stuttgart berufen, wo er bis 1768 tätig war; dann kehrte er nach Paris zurück.

351. Schloß Monrepos bei Ludwigsburg. 1762—1764. 1804 von Nicolas Friedrich Thouret (1767—1845) umgestaltet.

JOHANN BOUMANN

Geboren 1706 in Amsterdam, gestorben 1776 in Berlin, seit 1732 in preußischen Diensten tätig.

352. Das Rathaus in Potsdam. 1753.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

★

353. Das Rathaus in Bamberg. Aus einem gotischen Brückentorturm 1744 bis 1756 ausgebaut.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

354. Das „Haus zum Falken“ in Würzburg. 1735 von einem Schüler Balthasar Neumanns erbaut.

355. Das Haus des Bildhauers Nahl am Königsplatz in Kassel. 1770 von Simon-Louis du Ry erbaut.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

356. Das Katholische Kasino (Helblinghaus) in Innsbruck. Umbau eines gotischen Gebäudes um 1740.

LORENZO MATTIELLI

Geboren zwischen 1682 und 1688 in Vicenza, gestorben 1748 in Dresden. Seit 1712 in Wien nachweisbar, seit 1738 in Dresden tätig.

357. Mittelgruppe des Neptunbrunnens im Garten des Palais Marcolini zu Dresden. 1741—1744.

RAPHAEL DONNER

Geboren 1693 in Eßlingen (Niederösterreich), gestorben 1741 in Wien. Nach Beendigung seiner Studien zuerst in Wien, 1725—1728 in Salzburg, dann in Preßburg und wieder in Wien tätig.

358. Hagar in der Wüste. 1739. Marmorrelief, 144×65 cm. Der Rahmen mit feuervergoldeten Bronzeverzierung. Wien, Barockmuseum.

BALTHASAR MOLL

Geboren 1717 in Innsbruck, gestorben 1785 in Wien. Schüler Matthäus Donners in Wien, 1751/59 Professor an der Wiener Akademie.

359. Kaiser Franz I. als römischer Imperator. Marmorstatue, 198 cm hoch. Wien, Barockmuseum.

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

Geboren 1736 in Wiesensteig bei Geislingen (Württemberg), gestorben 1783 in Preßburg. Studierte in München, Graz und Wien, reiste dann nach Rom und London und wurde 1769 Mitglied der Wiener Akademie. Er wurde 1774 pensioniert und siedelte 1777 nach Preßburg über.

360. Gerard van Swieten, Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia. 1769. Bleibüste, vergoldet, 82 cm hoch. Wien, Barockmuseum.

KARL GEORG MERVILLE

Bildhauer aus Württemberg, von 1779 bis 1788 in Wien nachweisbar.

361. Entwurf für ein Denkmal der Kaiserin Katharina II. von Rußland (Hauptfigur). 1788. Blei, 45 cm hoch. Wien, Barockmuseum.

FRANZ IGNAZ GÜNTHER

Geboren 1725 in Altmannstein (Oberpfalz), gestorben 1775 in München. Studierte in München, Mannheim und Wien. Seit 1754 in München ansässig, von wo er zahlreiche bayerische Kirchen und Klöster mit Holzbildwerken versorgte.

362. Die Verkündigung. 1763. Holzgruppe in der Pfarrkirche zu Weyarn (Oberbayern).

Tafel XXX. Maria, auf Wolken schwebend. 1770. Holz, bemalt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

363. Immaculata. 1764. Holzstatuette in der Klosterkirche zu Attel (Oberbayern).

JOHANN MICHAEL FEICHTMAYR

Geboren 1709 oder 1710 in Haid bei Wessobrunn, gestorben 1772 in Augsburg. Für zahlreiche Kirchen und Schlösser Süddeutschlands als Stukkator tätig, in Augsburg ansässig.

364. Taufstein in der Klosterkirche zu Ottobeuren. Um 1760. Stuck. (Vgl. Tafel XXIII, Abb. 281.)

DOMINICUS ZIMMERMANN

Geboren 1685 in Wessobrunn, gestorben 1766 in Wies. Als Architekt und Stukkator für zahlreiche Kirchen Bayerns tätig, seit 1716 in Landsberg am Lech, seit den 50er Jahren in Wies ansässig.

- Tafel XXXI. Kanzel der Wallfahrtskirche in Wies (Oberbayern). Um 1750. Stuck.

WENZEL MIROFSKY

Bildhauer und Ebenist, aus Böhmen gebürtig, gestorben 1759 in München, seit 1730 Gehilfe Cuvilliés' bei den Arbeiten in der Münchener Residenz.

365. Kanzel der St.-Jakobs-Kirche in Straubing. 1753. Stuck.

JOHANN CHRISTIAN WENZINGER

Geboren 1710 in Ehrenstetten bei Freiburg i. B., gestorben 1797 in Freiburg. Vielleicht in Paris und Italien ausgebildet, seit den 40er Jahren in Freiburg ansässig. Dort und in der Umgebung, 1757—1761 in St. Gallen tätig.

366. Taufstein in der Cyriakus-Kapelle des Münsters zu Freiburg i. B. 1786. Stein, der Deckel aus Holz. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

LUKAS ANTON VAN DER AUVERA

Geboren um 1710, gestorben 1767 in Würzburg. Gemeinsam mit seinem Vater Jakob und seinem Bruder Johann Wolfgang in Würzburg und Umgebung tätig. 367. Pietà. (Aus Kloster Schuttern bei Offenburg stammend.) Eichenholz, 43 cm hoch. Karlsruhe, Landesmuseum.

JOHANN PETER ALEXANDER WAGNER

Geboren 1730 in Obertheres (Unterfranken), gestorben 1809 in Würzburg. 1747 Schüler von Balthasar Moll in Wien. Ließ sich nach längerer Wanderschaft 1756 in Würzburg nieder, wo er in die Werkstatt der Auvera eintrat und 1771 Hofbildhauer wurde.

368. Winter und Frühling. Steingruppen im Garten der Würzburger Residenz, in den 70er Jahren ausgeführt.
369. Leuchterträger im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Um 1771/76. Marmor.

JOHANN CHRISTIAN LUDWIG VON LÜCKE

Elfenbeinschnitzer, geboren um 1703, wahrscheinlich in Dresden, gestorben 1780 in Danzig. Begann 1728 als Modelleur an der Meißener Porzellanmanufaktur, später in Dresden, Hamburg, Wien und Kopenhagen tätig.

370. Schlafende Schäferin. Bez. Elfenbein, Eisen und Holz, 41 cm lang. München, Bayerisches Nationalmuseum.

FERDINAND DIETZ

Stammt aus Böhmen, starb 1777 in Memmelsdorf bei Bamberg. Vielleicht Schüler Raphael Donners in Wien. Seit 1736 in Würzburg nachweisbar. In Würzburg, Bamberg, Trier und in den Schlössern der Umgebung tätig.

371. Tänzer und Tänzerin. Steinfiguren im Park des Schlosses Veitshöchheim bei Würzburg. Um 1765/68.

372. Sphinx. Steinfigur im Park von Veitshöchheim. Um 1765/68.

GEORG FRANZ EBENHECHT

Anfang der 40er Jahre in Leipzig, später in Berlin und Potsdam für Friedrich den Großen tätig. Gestorben 1757.

373. Sphinx mit Amoretten. 1757. Marmorfigur im Park von Sanssouci.
374. Bacchus und Ariadne — Pluto und Proserpina. Um 1750. Zwei von vier marmornen „Raptus-Gruppen“ im Park von Sanssouci.

FRIEDRICH CHRISTIAN GLUME

Geboren 1714, gestorben 1752 in Berlin. Seit 1739 für Friedrich den Großen in Rheinsberg und Potsdam tätig.

375. Rossebändiger. Steingruppen auf dem Marstall in Potsdam. 1746. Abb. 373—375 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

LUDWIG KLAUER

Geboren 1782 in Weimar als Sohn Martin Klauers (s. Abb. 377), dessen Werkstatt er weiterführte. Nach den Freiheitskriegen noch kurze Zeit in Weimar nachweisbar, dann verschollen.

376. Schiller. Tonbüste, 54 cm hoch. Weimar, Schloßmuseum.

MARTIN KLAUER

Geboren 1742 in Rudolstadt, gestorben 1801 in Weimar. Verbrachte seine Lehrzeit in Gera und Potsdam, kehrte 1766 nach Rudolstadt zurück. 1773 berief ihn die Herzogin Anna Amalie als ihren Hofbildhauer nach Weimar.

377. Goethe. 1779. Kalksteinbüste, 51 cm hoch. Schloß Tiefurt bei Weimar.

PIETER ANTON TASSAERT

Geboren 1729 in Antwerpen, gestorben 1788 in Berlin. Schüler des Michel-Ange Slodtz in Paris, wurde 1774 von Friedrich dem Großen nach Berlin berufen und zum Direktor der Kunstakademie ernannt.

378. General von Seydlitz. 1781. Marmorstatue. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

Geboren 1764 in Berlin, gestorben ebenda 1850. Schüler Tassaerts, dessen Nachfolger als Hofbildhauer er 1788 wurde. 1785 Italienreise. 1816 Direktor der Berliner Akademie. 1833 erschien sein theoretisches Hauptwerk „Polyklet oder von den Maßen des Menschen“.

Tafel XXXII. Friedrich der Große. 1816. Bronzestatuetten. Schloß Sanssouci, Schlafzimmer des Königs.

M A L E R E I

DANIEL GRAN

Geboren 1694 in Wien, gestorben 1757 in St. Pölten. Studierte in Wien, weitergebildet in Italien bei Solimena. Seit 1724 in fürstlich schwarzenbergischen Diensten, später meist für österreichische Klöster und für den Kaiserlichen Hof als Altar- und Freskenmaler tätig.

379. Kuppelfresko im Prunksaal der Wiener Nationalbibliothek. 1730.

ANTON FRANZ MAULPERTSCH

Geboren 1724 in Langenargen am Bodensee, gestorben 1796 in Wien. Schüler der Wiener Akademie, deren Mitglied er 1759 wurde. Hauptsächlich als Fresken- und Altarmaler tätig.

380. Der Morgen. Studie zu einem Kuppelfresko. Um 1780. Leinwand, Durchm. 44 cm. Wien, Barockmuseum.

Tafel XXXIII. Christus und der Hauptmann von Kapernaum. Radierung. 40×31 cm.

JOHANN MARTIN SCHMIDT

Genannt „Kremser-Schmidt“. Geboren 1718 in Grafenwörth bei Krems, gestorben 1801 in Stein an der Donau. Dort seit 1745 tätig. 1768 in die Wiener Akademie aufgenommen.

381. Das letzte Abendmahl. 60er Jahre. Leinwand, 230×392 cm. Wien, Barockmuseum.

JANUARIUS ZICK

Geboren 1732 in München als Sohn des Freskenmalers Johannes Zick, gestorben 1797 in Ehrenbreitstein. Studierte in München, Paris, Basel und Rom (hier bei Mengs). Seit etwa 1760 Hofmaler in kurtrierischen Diensten, in Ehrenbreitstein ansässig.

382. Das Mahl der Götter. Studie zu einem Fresko. Um 1780/90. Leinwand, 33×44 cm. Koblenz, Städtische Bildergalerie.

383. Die Familie Remy. Bez. Dat. 1776. Leinwand, 200×276 cm. Bendorf a. Rh., im Besitz der Familie Remy.

JOHANN KUPETZKY

Geboren 1667 in Bösing bei Preßburg, gestorben 1740 in Nürnberg. Nach langer Wanderschaft eröffnete er um 1700 ein Atelier in Rom, folgte aber 1709 einem Rufe des Fürsten Liechtenstein nach Wien, wo er in der Folgezeit auch für den kaiserlichen Hof tätig war. 1723 floh er aus politischen Gründen nach Nürnberg.

384. Der Klarinettenspieler. Leinwand, 89×71 cm. Budapest, Landesmuseum.

385. Der Künstler mit seiner Familie. Leinwand, 111×91 cm. Budapest, Landesmuseum.

ADAM VON MANYOKI

Geboren 1673 in Szokolya (Ungarn), gestorben 1756 in Dresden. Nacheinander in Hamburg, Berlin (1703/07), Danzig und Dresden (1713/23 Hofmaler Augusts des Starken), 1724/31 in Ungarn, dann wieder in Dresden tätig.

386. Bildnis des Architekten Knobelsdorff. 1737. Leinwand, 40×34 cm. Berlin, Museum Schloß Monbijou.

JOHANN CHRISTIAN FIEDLER

Geboren 1697 in Pirna, gestorben 1765 in Darmstadt. Studierte in Paris, kehrte 1724 nach Deutschland zurück und wurde als Hofmaler in Darmstadt angestellt. Daneben arbeitete er in Mainz, Zweibrücken und Erlangen.

387. Selbstbildnis. Um 1750. Leinwand, 53 × 43 cm. Darmstadt, Schloßmuseum.

BALTHASAR DENNER

Geboren 1685 in Hamburg, gestorben 1749 in Rostock. Studierte in Danzig und Berlin und wirkte dann in Hamburg, Kopenhagen, Braunschweig, London (1721—1727) und Amsterdam, seit 1740 hauptsächlich in Hamburg und Rostock.

388. Stilleben. Bez. Dat. 1733. Kupfer, 37 × 31 cm. Hamburg, Kunsthalle.
389. Bildnis eines alten Mannes. Bez. Dat. 1731. Leinwand, 33 × 27 cm. Schwerin, Landesmuseum.

KONRAD VON MANNLICH

Geboren 1701 in Augsburg, gestorben 1758 in Zweibrücken. Schüler Kupetzky's in Wien. Zuerst Hofmaler in Stuttgart, später, im Dienste Pfalzgraf Christians III., in Rappoltweiler und seit 1734 in Zweibrücken tätig.

390. Bildnis des herzoglichen Sekretärs Louvier. Leinwand, 98 × 80 cm. Speyer, Staatsgemäldesammlung.

GEORGE DE MARÉES

Geboren 1697 in Österby (Schweden), gestorben 1776 in München. Studierte in Stockholm, Amsterdam, Nürnberg und Venedig, hier bei Piazzetta. Später meist in München tätig, wo er 1731, Hofmaler des Kurfürsten Karl Albrecht wurde. 1745/49 und 1752/54 in Bonn.

391. Der Künstler mit seiner Tochter Antonia. 1760. Leinwand, 159 × 118 cm. München, Ältere Pinakothek.

CHRISTIAN SEYBOLD

Geboren 1697 in Mainz, gestorben 1768 in Wien. Autodidakt, seit 1749 kaiserlicher Kammermaler in Wien.

392. Selbstbildnis. Leinwand, 74 × 61 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.
393. Die Tochter des Künstlers. Kupfer, 40 × 31 cm. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie

JUSTUS JUNCKER

Geboren 1703 in Mainz, gestorben 1767 in Frankfurt a. M. Studierte in Frankfurt, wo er sich, nach einem Aufenthalt in London (1726), niederließ. Zusammen mit Seekatz, Schütz u. a. für Goethes Vater und den „Königsleutnant“, den Grafen de Thoranc tätig.

394. Selbstbildnis mit einem Schüler im Atelier. Bez. Dat. 1752. Eichenholz, 48 × 37 cm. Kassel, Gemäldegalerie.

ADAM FRIEDRICH OESER

Geboren 1717 in Preßburg, gestorben 1799 in Leipzig. In Wien ausgebildet, seit 1739 in Dresden, seit 1759 in Leipzig tätig, wo er 1764 Direktor der Akademie wurde.

395. Die Kinder des Künstlers. 1766. Leinwand, 140 × 100 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

JOHANN GEORG ZIESENIS

Geboren 1716 in Kopenhagen, gestorben 1777 in Hannover. Schüler der Düsseldorfer Akademie. Anfangs in Süddeutschland (Mannheim und Zweibrücken), später meist in Hannover tätig, wo er Hofmaler des Königs von England war. Um 1768 einige Zeit in Holland ansässig.

- 396/97. Wilhelm, Graf zu Schaumburg-Lippe (1724—1777) und Marie, seine Gemahlin. Um 1765. Bez. Leinwand, je 153 × 126 cm. Bückeburg, Schloß.

ANNA DOROTHEA

THERBUSCH-LISIEWSKA

Geboren 1721 in Berlin, gestorben selbst 1782. Zuerst in Stuttgart und Mannheim, 1765—1768 in Paris, seitdem in Berlin als Hofmalerin Friedrichs des Großen tätig. Tochter des Malers Georg Lisiewski (1674—1750); seit 1767 Mitglied der Pariser Akademie.

398. Selbstbildnis. Leinwand, 151 × 115 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
399. Der Sammler. Dat. 1771. Leinwand, 141 × 97 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ANTOINE PESNE

Geboren 1683 in Paris, gestorben 1757 in Berlin. In Paris ausgebildet, nach einer längeren Italienreise 1710 von Friedrich I. nach Berlin berufen; Hofmaler Friedrichs I., Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs des Großen. 1723/24 Reise nach Paris und London. Seit 1720 Mitglied der Pariser Akademie.

400. Die Tänzerin Barbarina. Leinwand, 221×140 cm. Berlin, Schloß.
401. Friedrich der Große als Kronprinz. 1739 in Rheinsberg gemalt. Leinwand, 78×63 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
402. Prinzessin Anna Amalia von Preußen, Schwester Friedrichs des Großen. Um 1745. Leinwand, 147×114 cm. Berlin, Schloß.
Abb. 400, 402 Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
403. Friedrich der Große und seine Schwester Wilhelmine als Kinder. Dat. 1715. Leinwand, 174×164 cm. Charlottenburg, Schloß.
404. Bildnis des Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt (1712—1775) und seiner Frau. Bez. Dat. 1748. Leinwand, 110×126 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

CORNELIS TROOST

Geboren 1697 in Amsterdam, wo er ständig tätig war und 1750 starb. Genre- und Sittenmaler, von Hogarth beeinflusst. Ihm eigentümlich ist eine besondere Farbentechnik, aus Pastell und Aquarell gemischt.

405. Herrengesellschaft bei Biberius. Erstes Stück einer Folge von fünf Bildern (sog. „Nelri-Serie“), die den Verlauf des Abends darstellt. Bez. Dat. 1740. Aquarell-Pastell auf Papier, 56×72 cm. Haag, Mauritshuis.
406. Die Liebeserklärung (Szene aus einem holländischen Vaudeville). Bez. Dat. 1737. Aquarell-Pastell auf Papier, 60×52 cm. Haag, Mauritshuis.

DANIEL CHODOWIECKI

Geboren 1726 in Danzig, gestorben 1801 in Berlin. Begann als Miniaturist und

Emailmaler für das Galanteriewaren-geschäft seines in Berlin ansässigen Onkels Antoine Ayrer und gelangte auf diesem Wege zur Ölmalerei und schließlich zur Radierung. Abgesehen von einer Reise in seine Vaterstadt (1773) in Berlin tätig, wo er 1797 Direktor der Akademie wurde. Besonders fruchtbar als Illustrator (Lessing, Sterne, Lavater, Basedow) und überhaupt als Zeichner und Radierer.

Tafel XXXIV. Der L'Hombre-Tisch. 1763. Radierung. 11,9×11,9 cm.

407. Die Spielpartie. Bez. Dat. 1757. Holz, 18×25 cm. Potsdam, Sammlung du Bois-Reymond.
408. Der Hahnenschlag. Bez. Dat. 1768. Leinwand, 63×78 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
409. Das Blindenkuhspiel. Bez. Dat. 1768. Leinwand, 63×78 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
410. Gesellschaft im Berliner Tiergarten. Leinwand, 64×46 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Tafel XXXV. Lotte Kestner. Rötzelzeichnung. 18,7×10 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

411. Die Familie Calas. Szene aus einem Drama von Christian Friedrich Weiße. Um 1767. Leinwand, 30×42 cm. Darmstadt, Schloßmuseum.

AUGUSTIN DUBUISSON

Geboren 1700 in Neapel, gestorben 1771 in Berlin. Schüler seines Schwagers Pesne, der ihn als Knaben mit nach Berlin nahm. Seit 1751 Mitglied der Akademie.

412. Sopraporte in einem der Kavalierzimmer von Schloß Sanssouci. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

JOHANN KONRAD SEEKATZ

Geboren 1719 in Grünstadt (Pfalz), gestorben 1768 in Darmstadt. Studierte in Worms und Mannheim und ließ sich 1753 in Darmstadt nieder, wo er Hofmaler des Landgrafen Ludwigs VIII. wurde. 1759 bis 1764 in Frankfurt tätig (vgl. oben bei Juncker).

413. Vier Monatsbilder (Tapeten-Pan-
neaux) aus dem Gemäldesalon des
Grafen François de Thoranc. Um
1760. Je 261 × 114 cm. Frankfurt
a. M., Goethehaus.

JOHANN ALEXANDER THIELE

Geboren 1685 in Erfurt, gestorben 1752
in Dresden. Schüler Manyokis. In Dres-
den, Arnstadt und Schwerin tätig, seit
1747 Hofmaler Augusts III. von Sachsen.

414. Landschaft am Kyffhäuser. Bez.
Dat. 1748. Leinwand, 105 × 153 cm.
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

KARL SYLVA DUBOIS

Geboren 1668 in Brüssel, gestorben 1753
in Köpenick bei Berlin, wurde 1707 als
Hoftanzmeister nach Berlin berufen und
begann um 1713 zu malen.

415. Märkische Landschaft mit Gondel.
Leinwand, 52 × 79 cm. Potsdam,
Schloß Sanssouci.

CHRISTIAN GEORG SCHÜTZ DER ÄLTERE

Geboren 1718 in Flörsheim bei Mainz,
gestorben 1791 in Frankfurt a. M. Stu-
dierte seit 1731 in Frankfurt, war dann
zuerst als Hofmaler in Hohenzollern und
Saarbrücken, seit 1744 hauptsächlich in
Frankfurt, daneben in Salzdahlum und
Kassel tätig.

416. Rheinlandschaft. Bez. Dat. 1765.
Leinwand, 38 × 50 cm. Frankfurt
a. M., Städtisches Kunstinstitut.
417. Der Römerberg in Frankfurt am
Markttage. Bez. Dat. Juli 1754.
Leinwand, 104 × 123 cm. Frankfurt
a. M., Städtisches Kunstinstitut.

NORBERT GRUND

Geboren 1717 in Prag, gestorben daselbst
1767. Schüler seines Vaters, weiter-
gebildet in Wien und auf einer Reise
durch Italien und Deutschland, seit 1741
dauernd in Prag tätig.

418. Spanischer Hafen. Holz, 21 × 28 cm.
Prag, Gemäldegalerie.

JOHANN FRIEDRICH WEITSCH

Gen. „Pascha Weitsch“. Geboren 1723
in Hessendamm bei Wolfenbüttel, ge-
storben 1803 in Salzdahlum. Autodidakt,
begann als Maler an der Fürstenberger
Porzellanmanufaktur; seit 1788 Inspektor
der Gemäldegalerie in Salzdahlum.

419. Der Eichenwald bei Querum, in der
Nähe von Braunschweig. Bez. Dat.
1784. Leinwand, 115 × 158 cm.
Braunschweig, Landesmuseum.

GEORG KARL URLAUB

Geboren 1749 in Ansbach, gestorben 1809
in Marburg. In Würzburg, Schweinfurt,
Hanau, Frankfurt und Marburg tätig.

420. Hausfrau und Magd. Bez. Dat. 1798.
Holz, 34 × 27 cm. Frankfurt a. M.,
Städtisches Kunstinstitut.

ANTON RAPHAEL MENGES

Geboren 1728 in Aussig, gestorben 1779
in Rom. Sohn und Schüler des Dresdner
Hofmalers Ismael Menges, der ihn 1741
mit nach Rom nahm. Seit 1744 zuerst in
Dresden, später abwechselnd in Rom und
Madrid (1761—1768 und 1773—1777)
tätig. Hofmaler Augusts III. von Sach-
sen und Karls III. von Spanien, Direktor
der Akademie in Rom; mit Winckelmann
befreundet.

421. Bildnis der Isabel Parreño y Arce,
Marchesa de Llano. Madrid, Akade-
mie der Künste.
422. Selbstbildnis. 1744. Pastell auf
Papier, 55 × 42 cm. Dresden, Staat-
liche Gemäldegalerie.

ANTON GRAFF

Geboren 1736 in Winterthur, gestorben
1813 in Dresden. Arbeitete zuerst meist
in Augsburg, wurde 1766 von Christian
Ludwig von Hagedorn an die Akademie
in Dresden berufen, wo er, abgesehen von
Reisen nach Leipzig und Berlin, sein
ganzes Leben verbrachte. Graff war fast
ausschließlich Porträtist.

423. Bildnis seines Sohnes Karl Anton.
Bez. Dat. 1783. Leinwand, 74 × 67
cm. 1914 in Bremen, Sammlung
H. H. Meyer.

424. Selbstbildnis. 1795. Leinwand, 168×105 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.
425. Bildnis Daniel Chodowieckis. Bez. Dat. 1800. Leinwand, 71×56 cm. München, Neue Pinakothek.
426. Bildnis des Dichters Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769). 1769. Leinwand, 63×52 cm. Leipzig, Universitätsbibliothek.
427. Die Frau des Künstlers. Nach 1771. Leinwand, 53×44 cm. Winterthur, Museum des Kunstvereins.
428. Bildnis der Schauspielerin Corona Schroeter. Leinwand, 80×62 cm. Weimar, Schloßmuseum.

Tafel XXXVI. Die Gattin des Hofhistoriographen Böhme, Christiane Regina Böhme, geb. Hetzer. Leinwand, 90×68 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

GEORG MELCHIOR KRAUS

Geboren 1737 in Frankfurt a. M., gestorben 1806 in Weimar. Schüler Johann Heinrich Tischbeins d. Ä., weitergebildet in Paris. Nach Reisen in die Schweiz und nach Norddeutschland seit ungefähr 1775 in Weimar tätig, wo er im Jahre darauf die Direktion der herzoglichen Zeichenschule übernahm. 1784 reiste er mit Goethe in den Harz, 1795 nach Oberitalien.

429. Herzogin Anna Amalie von Sachsen-Weimar und ihr Kreis. Bez. Aquarell, 31×43 cm. Weimar, Bibliothek.
430. Selbstbildnis. Um 1775/80. Bez. Leinwand, 44×35 cm. Weimar, Schloßmuseum.

JOHANN HEINRICH TISCHBEIN DER ÄLTERE

Geboren 1722 in Haina, gestorben 1789 in Kassel. Schüler van Loos in Paris (1743) und Piazzettas in Venedig (1748). Seit 1751 in Kassel tätig, wo er Hofmaler des Landgrafen Wilhelms VIII. von Hessen wurde und 1776 die Leitung der neugegründeten Akademie übernahm (vgl. Abb. 345). Der Onkel des „Goethe-Tischbein“.

431. Jugendbildnis Lessings. Leinwand, 46×35 cm. Berlin, Bildnissammlung der Nationalgalerie.

SALOMON GESSNER

Geboren 1730 in Zürich, gestorben selbst 1788. Beginn als Buchhändler in Berlin und kehrte 1750 nach Zürich zurück, wo er in der Folgezeit seine Tätigkeit zwischen Dichtkunst und Malerei teilte. Auch als Illustrator tätig (Swift, Shakespeare und eigene Dichtungen).

432. Römisches Bad. Handzeichnung. Zürich, Kunsthaus.

JAKOB PHILIPP HACKERT

Geboren 1737 in Prenzlau, gestorben 1807 bei Florenz. Schüler der Berliner Akademie. In Stralsund, Stockholm, Paris (1765—1768) und Rom, seit 1786 als Kammermaler Königs Ferdinand IV. in Neapel, wo er Goethe kennen lernte, seit 1799 in Livorno und Florenz tätig.

433. Landschaft bei Sorrent. Bez. Dat. 1788. Sepiazeichnung, 74,2×52,8 cm. Weimar, Schloßmuseum.
434. Landschaft bei Tivoli. Bez. Dat. 1803. Leinwand, 119×167 cm. Weimar, Schloßmuseum.

ADRIAN ZINGG

Geboren 1734 in St. Gallen, gestorben 1816 in Leipzig. Studierte in Zürich und Bern, von 1759 bis 1766 in Paris tätig, seitdem in Dresden als Professor des Kupferstichs. Zeichner und Stecher, der Lehrer Ludwig Richters.

435. Der Ponte molle bei Rom. Federzeichnung, mit Sepia laviert, 50×71 cm. Weimar, Schloßmuseum.

FERDINAND KOBELL

Geboren 1740 in Mannheim, gestorben 1799 in München. Autodidakt, als Radierer Schüler J. G. Willes in Paris. Wurde 1771 Kabinetts-Landschaftsmaler am Mannheimer Hofe und siedelte 1793 nach München über, wo er später die Direktion der dorthin überführten Mannheimer Gemäldegalerie übernahm.

436. Blick auf die Mainbrücke bei Aschaffenburg. 1786. Leinwand, 80×113 cm. München, Neue Pinakothek.
437. Tallandschaft bei Goldbach in Unterfranken. 1786. Leinwand, 80×113 cm. München, Neue Pinakothek.

JOHANN BAPTIST LAMPI DER ÄLTERE

Geboren 1751 in Romeno (Südtirol), gestorben 1830 in Wien. Studierte in Salzburg und wirkte dann zuerst in Verona, Trient, Innsbruck und Klagenfurt. 1783 kam er nach Wien, 1788 nach Warschau, ging später nach Rußland und kehrte 1797 nach Wien zurück.

438. Bildnis der Kaiserin Maria Feodorowna, der Gemahlin Pauls I. von Rußland. Bez. Dat. 1797. Leinwand, 111×95 cm. Stuttgart, Schloßmuseum.

HEINRICH FÜGER

Geboren 1751 in Heilbronn, gestorben 1818 in Wien. War in Leipzig Schüler Oesers und kam 1774 nach Wien, wo er 1795 Direktor der Akademie, 1806 Leiter der Kaiserlichen Gemäldegalerie wurde. 1776—1783 in Italien, 1788—1789 in Heilbronn. Sehr bedeutend als Miniaturist und Illustrator (Klopstock, Wieland, Geßner).

439. Bildnis seines Vaters. Bez. Dat. 1789. Leinwand, 112×91 cm. Wien, Akademie der bildenden Künste.

CHRISTIAN LEBERECHE VOGEL

Geboren 1759 in Dresden, dort gestorben 1816. In seiner Vaterstadt seit 1814 als Akademieprofessor tätig; berühmt besonders durch seine Kinderbildnisse.

440. Die Söhne des Künstlers. 1792/93. Leinwand, 75×99 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

A R C H I T E K T U R

ALESSANDRO GALILEI

Geboren 1691 in Florenz, gestorben 1736 in Rom. Seine Jugend verbrachte er in England, 1719 kehrte er nach Florenz zurück, 1730 berief ihn Papst Clemens XII. nach Rom.

443. Inneres der Corsini-Kapelle von San Giovanni in Laterano zu Rom. Um 1736 vollendet.
444. Fassade von San Giovanni in Laterano zu Rom. 1735 vollendet.

FERDINANDO FUGA

Geboren 1699 in Florenz, gestorben 1781 in Rom. Von 1717 bis 1750 in Rom (seit 1730 als päpstlicher Architekt), dann als Hofbaumeister Karls III. von Sizilien vorwiegend in Neapel tätig.

445. Südostfassade der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom. 1743—1750.
446. Fassade des Palazzo della Consulta in Rom. 1739.

CARLO MARCHIONNI

Geboren 1702 in Rom, gestorben daselbst 1786. In Rom tätig, 1740 Mitglied, 1775 Princeps der Accademia di San Luca.
447. Villa Albani in Rom. 1746—1763.

ALESSANDRO SPECCHI
UND FRANCESCO DE SANCTIS

Römische Baumeister, im Anfang des 18. Jahrhunderts tätig.

448. Die Spanische Treppe in Rom. Als Zugang zu Santa Trinità dei Monti 1721—1726 angelegt.

FILIPPO JUVARA

Geboren 1676 in Messina, gestorben 1736 in Madrid. Zuerst in Rom, seit 1714, im Dienste Viktor Amadeus' II. von Sar-

dinien, meist in Turin, daneben aber auch in Rom, Lucca, Mantua und ein volles Jahrzehnt (1719—1729) in Lissabon tätig. 1735 trat Juvara in den Dienst Philipps V. von Spanien.

449. Westfassade des Palazzo Madama in Turin. 1718 begonnen.
450. Die Kirche Superga bei Turin. 1717 bis 1731.
451. Jagdschloß Stupinigi bei Turin. 1729 begonnen.
452. Der große Saal in Stupinigi. 1733 vollendet, später von Alfieri (s. u.) erweitert.
453. s. u. bei Alfieri.
454. Fassade der Kirche Santa Cristina in Turin. 1715.

BENEDETTO INNOCENTE ALFIERI

Geboren 1700 in Rom, gestorben 1767 in Turin. Von König Karl Emanuel III. nach Turin berufen, wo er den Neubau der Oper übernahm. Der Onkel des Dichters Alfieri.

453. Deckendekoration der Kapelle der Königin im Palazzo Reale zu Turin.

DOMENICO ROSSI

In Venedig und Rom tätig, 1742 gestorben.

455. Inneres der Kirche Santa Maria dei Gesuiti in Venedig. 1715—1728.

LUIGI VANVITELLI

Aus einer Utrechter Familie (van Witel) stammend. Geboren 1700 in Neapel, gestorben 1773 in Caserta. Kam frühzeitig nach Rom und wurde dort Schüler Juvaras. 1751 berief ihn Karl III. zum Bau des Lustschlosses Caserta nach Neapel.
456. Kaskade im Garten von Schloß Caserta.

Tafel XXXVII/XXXVIII. Entwurf der Gesamtanlage für Schloß Caserta. Bauzeit des Schlosses 1752—1774. Stich von Carlo Nolli in „Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta“, Neapel 1756.

POMPEO PICHERALI

Geboren 1670, gestorben 1743, in Syrakus tätig.

457. Fassade des Domes in Syrakus. 1728—1737.

P L A S T I K

458. Neapolitanische Krippe. Holz, Ton und Kork. München, Bayerisches Nationalmuseum.

PIETRO BRACCI

Geboren 1700 in Rom, gestorben daselbst 1773. Ständig in Rom tätig, seit 1756 Princeps der Accademia di San Luca.

459. Neptun mit seinem Gespann. Mittelgruppe der Fontana Trevi in Rom. 1735.
Die Figuren der Fruchtbarkeit und der Heilkraft in den Nischen sind von Filippo della Valle (s. u. bei Abb. 464). Die Fontana Trevi wurde nach einem Wettbewerb, an dem sich auch Bouchardon und Lambert-Sigisbert Adam beteiligten, 1732—1751 von dem Architekten Niccolò Salvi erbaut und nach dessen Tode von Giuseppe Pannini 1762 vollendet. Braccis Neptungruppe liegt ein Entwurf von Giovanni Battista Maini (1690—1752) zu Grunde.
460. Grabmal der Maria Clementina Sobieska (gestorben 1735), der Gattin des Prätendenten Jakobs III. Stuart. Rom, Peterskirche.

AGOSTINO PENNA

Römischer Bildhauer, gestorben 1800, seit 1768 Mitglied, 1787 Princeps der Accademia di San Luca in Rom.

461. Grabdenkmal der Prinzessin Maria Flaminia Odescalchi-Chigi (gestorben 1771). Nach einem Entwurf von Paolo Posi (1708—1776). Marmor und Bronze. Rom, Chigi-Kapelle von Santa Maria del Popolo.

ANTONIO MARIA MARAGLIANO

Geboren 1664 in Genua, gestorben daselbst 1741. Als Bildschnitzer in Genua tätig.

462. Die Kommunion des heiligen Paschalis. 1732. Farbiges Holzrelief in SS. Annunziata zu Genua.

★

Tafel XXXIX. Wandbrunnen im Hofe des Palazzo del Grillo in Rom. Stuck.

ANDREA FANTONI

Geboren 1659 in Rovetta bei Bergamo, gestorben daselbst 1734. Bedeutendstes Mitglied einer großen Bildhauerfamilie, deren Tätigkeit vom 15. bis ins 19. Jahrhundert nachzuweisen ist.

463. Kanzel der Kirche San Martino in Alzano bei Bergamo. 1711—1713. Marmor. Nach einem Entwurf von Giovanni Battista Caniana (1671 bis 1754).

FILIPPO DELLA VALLE

Geboren 1696, gestorben 1768, in Rom tätig.

464. Die Verkündigung. Marmorrelief. Rom, Sant' Ignazio.
465. Die heilige Theresia. 1754. Marmorstatue. Rom, Peterskirche.

GIACOMO SERPOTTA

Geboren 1656 in Palermo, gestorben daselbst 1732. Zuerst in Rom, seit 1682 als Leiter einer großen Stukkatorenschule in Palermo tätig.

466. Putti. Um 1720. Stuckrelief im Oratorio del SS. Rosario zu Palermo.

BERNARDO SCHIAFFINO

Geboren 1689 in Genua, gestorben daselbst 1763.

467. Der Raub der Proserpina. Marmorgruppe im Palazzo Reale zu Genua.

† ANTONIO CORRADINI

Geboren um 1630 in Este, gestorben 1752 in Neapel. Zuerst in Venedig, in den 30er Jahren in Wien und Dresden, dann in Rom, zuletzt in Neapel tätig.

468. Allegorie des Frühlings (oder der Schamhaftigkeit) am Grabmal der Fürstin Sangri. Neapel, Cappella Sansevero (S. Maria della Pietà dei Sangri). 1750—1755. Nach Corradinis Tod von Francesco Celebrano (1729—1814) vollendet.
469. Christus im Leichentuch. Dat. 1753. Marmor. Ebenda. Nach Corradinis Tode von Giuseppe Sammartino (1720—1793) vollendet.

INNOCENZIO SPINAZZI

In Rom und Florenz tätig, in Florenz Leiter der Bildhauerakademie und Kupferstecherschule. Gestorben 1795.

470. Grabmal des Niccolò Macchiavelli (gestorben 1527). 1787 errichtet. Florenz, Santa Croce.

M A L E R E I

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Geboren 1696 in Venedig, gestorben 1770 in Madrid. Ausgebildet unter dem Einfluß Piazzettas und besonders des Paolo Veronese. Zuerst in Venedig, Genua und Mailand tätig, ging 1750 nach Würzburg und kehrte 1753 nach Venedig zurück; 1755 Direktor der dortigen Akademie. 1762 folgte er einem Rufe Karls III. von Spanien nach Madrid.

- Tafel XL. Die Bauernfamilie. Um 1750. Radierung, 15. Blatt der „Scherzi di Fantasia“. 22,3 × 17,5 cm.
471. Das Martyrium der heiligen Agathe. Um 1756. Leinwand, 184 × 131 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
472. Die Kreuztragung Christi. Um 1748/49. Leinwand, 450 × 514 cm. Venedig, Sant' Alvise.
473. Das Gastmahl der Kleopatra. Um 1750. Leinwand, 249 × 356 cm. Früher Leningrad, Eremitage, jetzt Melbourne, National Gallery.

474/475. Details aus dem Deckenfresko im Thronsaal des Schlosses zu Madrid. 1762—1764. Dargestellt sind die Provinzen und Kolonien Spaniens.

476. Das Menuett. Bez. Dat. 1756. Leinwand, 78 × 111 cm. Venedig, Palazzo Papadopoli.
477. Der Scharlatan. Bez. Dat. 1756. Leinwand, 78 × 109 cm. Venedig, Palazzo Papadopoli.

PIETRO LONGHI

Geboren 1702 in Venedig, gestorben daselbst 1785. Studierte in Bologna. In Venedig tätig, 1766 Mitglied der dortigen Akademie.

478. Familienbild. Bergamo, Accademia Carrara.
479. Bei der Wahrsagerin. Bez. Leinwand, 60 × 48 cm. London, National Gallery.

GALLI DA BIBIENA

Bologneser Künstlerfamilie des 17.—18. Jahrhunderts, aus der zahlreiche Theaterarchitekten hervorgingen. Dem Ferdinando Galli da Bibiena (1657—1743) wird das folgende Bild zugeschrieben.

480. Innenraum eines Theaters. (Fälschlich als „Teatro Farnese in Parma“ bezeichnet.) Leinwand, 105 × 120 cm. London, National Gallery.

ANTONIO CANAL, GEN. CANALETTO

Geboren 1697 in Venedig, gestorben daselbst 1768. Abgesehen von Aufenthalten in Rom (1719) und London (1746) in Venedig tätig. Landschaftsmaler, aus dessen Schule Bernardo Bellotto und Francesco de' Guardi hervorgingen.

481. Die Prozession am Gründonnerstag vor der Scuola di San Rocco in Venedig. Leinwand, 147 × 199 cm. London, National Gallery.
482. Der Markusplatz in Venedig, Blick auf San Marco und den Campanile. Leinwand, 142 × 205 cm. Wien, Liechtensteinsche Gemäldegalerie.
483. Blick auf Santa Maria della Salute am Canale Grande in Venedig. Leinwand, 124 × 213 cm. Paris, Louvre.

BERNARDO BELLOTTO, GEN. CANALETTO
Geboren 1720 in Venedig, gestorben 1780 in Warschau. Übernahm von seinem Onkel und Lehrer Antonio Canal den Beinamen. Besuchte 1740 Rom, reiste dann nach Oberitalien, 1745 nach München und bald darauf nach Dresden, wo er Hofmaler wurde und bis 1766 blieb, abgesehen von den Jahren 1759/60, die er in Wien verbrachte. Dann ging er an den russischen Hof und 1767 nach Warschau, wo er 1770 Hofmaler des Stanislaus Poniatowski wurde.

- 484. Landschaft in Oberitalien (die „Gazzada“ bei Varese). Mailand, Brera.
- 485. Der Altmarkt in Dresden. 1751. Leinwand, 136 × 209 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.
- 486. Blick auf Dresden. Bez. Dat. 1748. Leinwand, 132 × 237 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.
- 487. Blick auf München. Bez. Dat. 1761. Leinwand, 132 × 235 cm. München, Residenzmuseum.

FRANCESCO DE' GUARDI

Geboren 1712 in Venedig, gestorben daselbst 1793. Bis auf einen Aufenthalt in Trient (1782) dauernd in Venedig tätig. 1789 Mitglied der Akademie. Schüler des Antonio Canal und Schwager Tiepolos.

- 488. Der Canale della Giudecca in Venedig. Bez. Leinwand, 53 × 84 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
- Tafel XLI. Die Piazzetta in Venedig. Leinwand, 29 × 44 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
- 489. Aufstieg eines Luftballons über dem Canale della Giudecca in Venedig (1783). Leinwand, 66 × 51 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
- 490. Volksbelustigung auf der Piazzetta. (Aus einer Folge von zwölf Darstellungen venezianischer Feste.) Leinwand, 67 × 100 cm. Paris, Louvre.
- Tafel XLII. Die Galeere. Federzeichnung. 30,7 × 49,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.
- 491. Ein Galakonzert in der Sala dei Filarmonici zu Venedig (1782). Lein-

wand, 68 × 91 cm. München, Ältere Pinakothek.

GIOVANNI PAOLO PANNINI

Geboren 1691 oder 1692 in Piacenza, gestorben 1765 in Rom. Architektur- und Ruinenmaler, seit 1717 hauptsächlich in Rom, zeitweise auch in Paris tätig, wo er 1732 Mitglied der Akademie wurde. Seit 1755 Präsident der Accademia di San Luca in Rom.

- 492. Blick auf Rom. Bez. Dat. 1749. Leinwand, 101 × 168 cm. Potsdam, Schloß Sanssouci, Rotweißes Kavalierzimmer.
- Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.
- 493. Antike römische Monumente. Bez. Dat. 1735. Leinwand, 98 × 134 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ROSALBA CARRIERA

Geboren 1675 in Venedig, gestorben daselbst 1757. 1719—1721 in Paris, 1730 bis 1731 in Wien, sonst in Venedig tätig. Gefeierte Porträtistin, malte Pastelle und Miniaturen.

- 494. Damenbildnis (früher als Selbstbildnis bezeichnet). Pastell. 50 × 40 cm. Venedig, Akademie der Künste.

VITTORE GHISLANDI

Geboren 1655 in Bergamo, gestorben daselbst 1743. Als Porträtist zuerst in Venedig, seit 1702 in Bergamo, zeitweise auch in Bologna und Mailand tätig.

- 495. Bildnis eines jungen Künstlers. Florenz, Palazzo Vecchio.

POMPEO GIROLAMO BATONI

Geboren 1708 in Lucca, gestorben 1787 in Rom. Begann als Goldschmied in der väterlichen Werkstatt, seit 1728 in Rom tätig, wo er als der berühmteste Maler seiner Zeit galt. Oberaufseher der päpstlichen Kunstsammlungen, mit Winckelmann und Mengs befreundet.

- 496. Die büßende Magdalena. Leinwand, 121 × 187 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

THOMAS HUDSON

Geboren 1701 in Devonshire, gestorben 1779 in Twickenham bei London. Als Porträtist in London tätig, wo Reynolds 1741—1743 sein Schüler war.

499. Bildnis Händels. Bez. Dat. 1749. Leinwand, 120×140 cm. Hamburg, Staatsbibliothek.

WILLIAM HOGARTH

Geboren 1697 in London, gestorben daselbst 1764. War zuerst Goldschmiedelehrling, machte sich 1718 als Kupferstecher selbständig und begann um 1728 in Öl zu malen. In London tätig, 1757 zum Hofmaler ernannt. Theoretisches Werk: „Analysis of Beauty“ (1753).

500. Die Orgie. Aus dem Zyklus: Das Leben eines Wüstlings (The Rake's Progress). Um 1733. London, Soane Museum.
501. Kurz nach der Hochzeit. Zweites Bild aus dem Zyklus „The Marriage à la Mode“ (1744). Leinwand, 68×88 cm. London, National Gallery.
502. Der Stimmenfang. Aus dem Zyklus „Die Wahlen“. Um 1754. London, Soane Museum.
503. Die Dienerschaft des Künstlers. Leinwand, 62×75 cm. London, National Gallery.
504. Selbstbildnis. Bez. Dat. 1745. Leinwand, 88×68 cm. London, National Gallery.
505. Die Schwester des Künstlers, Anne Hogarth. Leinwand, 76×63 cm. London, National Gallery.
506. Bildnis des Schauspielers James Quin (1693—1766). Leinwand, 73×60 cm. London, National Gallery.
507. Das Crevetten-Mädchen. Leinwand, 63×50 cm. London, National Gallery.

JOSEPH HIGHMORE

Geboren 1692 in London, gestorben 1780 in Canterbury. Schüler von Godfrey Kneller, seit 1715 selbständig. In London tätig; 1732 besuchte er Düsseldorf, Antwerpen und Paris.

508. Szene aus Samuel Richardsons Roman „Pamela“ (1740). Aus einer Folge von 12 Illustrationen. Leinwand, 61×74 cm. London, National Gallery.

THOMAS ROWLANDSON

Geboren 1756 in London, gestorben daselbst 1827. Zeichner und Radierer (Karikaturist), meist in London tätig.

- Tafel XLIII. Die Bücherauktion. Aquarellierte Federzeichnung, 14,7×23,8 cm. Berlin, Kupferstichkabinett.

JOSHUA REYNOLDS

Geboren 1723 in Plympton (Devonshire), gestorben 1792 in London. 1741—1743 in London Schüler Thomas Hudsons. Zuerst Porträtist in Plymouth, 1749 bis 1752 in Italien; nach seiner Rückkehr ließ er sich in London nieder, wurde 1768 der erste Präsident der neu begründeten Royal Academy of Arts und behielt dies Amt bis 1790. 1784 wurde er Ramsays (s. u.) Nachfolger als Hofmaler Georgs III.

509. Georgiana, Herzogin von Devonshire, mit ihrem Töchterchen. 1786. Chatsworth, im Besitz des Herzogs von Devonshire.
510. Selbstbildnis. London, Buckingham Palace.
511. Bildnis des Dr. Samuel Johnson. 1772. Leinwand, 74×53 cm. London, National Gallery.

512. Bildnis der Lady Anne Lennox, Herzogin von Albemarle. 1759. Leinwand, 124 × 99 cm. London, National Gallery.

513. Bildnis der Miss Nelly O'Brien. 1763. Leinwand, 126 × 100 cm. London, Wallace Collection.

514. Bildnis des Lord Heathfield. 1787. Leinwand, 142 × 111 cm. London, National Gallery.

Tafel XLIV. Bildnis der Schauspielerin Mary Robinson, gen. „Perdita“. 1784. Leinwand, 74 × 61 cm. London, Wallace Collection.

515. Die Schauspielerin Sarah Siddons (1755—1831) als tragische Muse. 1784. Früher London, Grosvenor House, jetzt San Marino (Kalifornien), Huntington Art Gallery.

516. Bildnis eines kleinen Mädchens („Das Alter der Unschuld“). 1788. Leinwand, 76 × 63 cm. London, National Gallery.

517. Bildnis der kleinen Miss Bowles. 1775. Leinwand, 90 × 70 cm. London, Wallace Collection.

518. Bildnis des John Charles Viscount Althorp. Althorp House bei Northampton.

ALLAN RAMSAY

Geboren 1713 in Edinburgh, gestorben 1784 in Dover. Studierte in London, weitergebildet in Rom bei Solimena (1736). Zuerst in Edinburgh, seit 1756 in London tätig, wo er 1767 Hofmaler Georgs III. wurde.

519. Die Gattin des Künstlers. Edinburgh, National Gallery.

THOMAS GAINSBOROUGH

Geboren 1727 in Sudbury (Suffolk), gestorben 1788 in London. Schüler des damals in London ansässigen französischen Stechers Hubert Gravelot, 1744 selbständig, bis etwa 1760 in Ipswich, dann in Bath, seit 1774 in London tätig, seit 1768 Mitglied der neuen Akademie.

520. „The blue Boy“ (Bildnis des jungen Mr. Butall). Früher London, Grosvenor House, jetzt San Marino (Kalifornien), Huntington Art Gallery.

Tafel XLV. Die Töchter des Künstlers, Mary und Margaret. Um 1760. Leinwand, 77 × 64 cm. London, National Gallery.

521. Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons. 1784. Leinwand, 125 × 99 cm. London, National Gallery.

522. Die Tränke. Um 1775. Leinwand, 147 × 180 cm. London, National Gallery.

Tafel XLVI. Die Brücke. Um 1777. Leinwand, 40 × 47 cm. London, National Gallery.

523. Der Marktwagen. Leinwand, 184 × 153 cm. London, National Gallery.

RICHARD WILSON

Geboren 1714 in Penegoes (Wales), gestorben 1782 auf seinem Landgut in Llanberis (Wales). Studierte in London, ging 1749 nach Venedig und Rom, wo er sich auf Anraten Vernets der Landschaftsmalerei zuwandte, kehrte 1755 nach London zurück und wurde dort 1768 Mitglied der neuen Akademie.

524. Flußlandschaft. Leinwand, 25 × 30 cm. London, National Gallery.

525. Landschaft mit Ruine. Leinwand, 133 × 209 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

SAMUEL SCOTT

Geboren 1710 in London, gestorben 1772 in Bath. Meist in London tätig, malte vorzugsweise Ansichten der Stadt und Seestücke.

526. Old London Bridge. 1745. Leinwand, 28 × 54 cm. London, National Gallery.

JOHANN ZOFFANY

Eigentlich Johann Zauffely. Geboren 1733 in Regensburg, gestorben 1810 in Kew bei London. Studierte in Regensburg und Rom, ging dann nach London und wurde Mitglied der Akademie (1774). 1775 in Florenz, 1779 in Wien, nach 1782 mehrere Jahre lang in Indien, sonst in London tätig.

527. Familienbild. Leinwand, 110 × 127 cm. London, National Gallery.

4 GEORGE ROMNEY

Geboren 1734 in Dalton (Lancashire), gestorben 1802 in Kendal (Westmoreland.) Seit 1762 in London als Porträtmaler tätig. 1764 Reise nach Paris, 1773—1775 nach Italien. 1799 zog er sich nach Kendal, der Stadt seiner Lehrjahre, zurück.

528. Lady Hamilton als Bacchantin. Studie. Um 1786. Leinwand, 49 × 40 cm. London, National Gallery.

Tafel XLVII. Bildnis der Schauspielerin Robinson, gen. „Perdita“. 1781. Leinwand, 74 × 62 cm. London, Wallace Collection.

529. Die Pfarrerstochter. Leinwand, Durchm. 63 cm. London, National Gallery.

JOHN DOWNMAN

Geboren 1750 in Ruabon (Wales), gestorben 1824 in Wrexham (Wales). Seit 1768 in London, Schüler Benjamin Wests, nach mehrjährigem Kriegsdienst meist in London und Chester tätig; hauptsächlich Bildnismaler.

530. Sir Ralph Abercromby und sein Sohn. Leinwand, 76 × 63 cm. London, National Gallery.

JAMES WATSON

Kupferstecher und Schabkünstler, aus Irland gebürtig, starb 1790 in London.

Tafel XLVIII. Bildnis der Miss Moore. 1772. Schabkunstblatt nach einem Gemälde von Pierre-Etienne Falconet. 32,5 × 22,5 cm.

ROBERT EDGE PINE

Geboren 1742 in London, gestorben 1788 in Philadelphia. Zuerst in London und Bath tätig, ging er 1782, durch Mißerfolg entmutigt, nach Amerika.

531. Bildnis des Schauspielers David Garrick (1717—1779). London, National Portrait Gallery.

HENRY RAEBURN

Geboren 1756 in Stockbridge, gestorben 1823 in Edinburgh. Begann als Goldschmied und Miniaturist; kam 1778 nach

London, wo sich Reynolds seiner annahm. 1785—1787 in Italien; nach seiner Rückkehr ließ er sich in Edinburgh nieder, wo er 1812 Präsident der Schottischen Künstlergesellschaft wurde. 1822 in den Ritterstand erhoben und zum Hofmaler ernannt.

532. Bildnis der Mrs. Campbell. Glasgow, Art Galleries.

533. Bildnis des Lord Newton. Edinburgh, National Gallery.

534. Bildnis des Colonel of Glengarry. Edinburgh, National Gallery.

535. Bildnis des Nathanael Spens. Edinburgh, Archers' Hall.

JOHN HOPPNER

Geboren 1758 als Sohn deutscher Eltern in Whitechapel, gestorben 1810 in London. Angeblich ein unehelicher Sohn König Georgs III. Abgesehen von einer Reise nach Paris (1802) in London tätig, seit 1793 Hofmaler des Prinzen von Wales. Bildnismaler, Rivale Lawrences.

536. Bildnis der Prinzessin Mary. Schloß Windsor, Gemäldegalerie.

537. Die Töchter des Sir Thomas Frankland. 1795. London, Sammlung Tennant.

JOHN OPIE

Geboren 1761 in St. Agnes bei Truro (Cornwall), gestorben 1807 in London. Seit 1780 in London, wurde dort 1788 Mitglied der Akademie.

538. Bildnis einer älteren Dame. Leinwand, 76 × 63 cm. München, Neue Pinakothek.

539. Die Dame in Weiß. Leinwand, 113 × 98 cm. Paris, Louvre.

THOMAS LAWRENCE

Geboren 1769 in Bristol, gestorben 1830 in London. Autodidakt, zeichnete schon als Kind Porträts. Seit 1786 in London tätig, wo er 1820 als Nachfolger Benjamin Wests Präsident der Akademie wurde. 1821 reiste er im Auftrage Georgs IV. nach Aachen, Wien und Rom, 1825 nach Paris.

540. Bildnis der Mrs. Elisabeth Farren. New York, Sammlung Morgan.

Tafel II. Bildnis des Kunstsammlers Dr. John Julius Angerstein und seiner Gattin. Leinwand, 254×158 cm. Paris, Louvre.

541. Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons. Leinwand, 72×62 cm. London, National Gallery.

GEORGE MORLAND

Geboren 1763 in London, gestorben daselbst 1804. Genre-, Tier- und Landschaftsmaler, in London tätig.

542. Der Pferdestall. Um 1791. Leinwand, 144×201 cm. London, National Gallery.

543. Der Besuch im Pensionat. Um 1788/89. Bez. Leinwand, 60×73 cm. London, Wallace Collection.

JOHN SINGLETON COPLEY

Geboren 1737 in Boston als Sohn eines nach Amerika ausgewanderten Engländers, gestorben 1815 in London. Zuerst in Boston tätig, folgte er 1774 einer Einladung Benjamin Wests nach London, wo er sich für die Dauer niederließ. Reisen nach Italien, Deutschland und Holland. Historienmaler.

544. Der Tod des Earl of Chatham im Parlament (am 7. April 1778). 1779/80. Leinwand, 229×305 cm. London, National Gallery.

BENJAMIN WEST

Geboren 1738 in Springfield (Pennsylvania), gestorben 1820 in London. Zuerst in Philadelphia und New York tätig. 1760 in Rom, wo er sich Mengs und Batoni anschloß, und Parma, 1763 in London. 1772 Hofmaler Georgs III., 1792—1805 Präsident der Londoner Akademie.

545. Der Tod des General Wolfe. London, Kensington Palace.

P L A S T I K

LOUIS-FRANÇOIS ROUBILLAC

Geboren 1703 in Lyon, gestorben 1762 in London. Schüler Permosers in Dresden und Nicolas Coustous in Paris, seit 1730 in London tätig.

546. Bildnisbüsten Handels und Hogarths. Terrakotta. London, National Portrait Gallery.

P L A S T I K

LUIS SALVADOR CARMONA

Geboren 1709 in Nava del Rey bei Valladolid, gestorben 1767 in Madrid. Studierte in Madrid und wurde dort 1751 der erste Direktor der neu gegründeten Akademie San Fernando.

549. Christus nach der Geißelung. Holz, lebensgroß. Salamanca, Seminar.

FRANCISCO ZARCILLO Y ALCÁRAZ

Auch Salzillo geschrieben. Geboren 1707 in Murcia, gestorben daselbst 1781. Sohn und Schüler eines aus Capua eingewanderten Bildhauers, dessen Werkstatt in Murcia er gemeinsam mit zwei Brüdern weiterführte.

550. Das Abendmahl. Holz, lebensgroße Figuren. Murcia, Ermita de Jesús.

551. Die Geißelung Christi. Holz. Murcia, Ermita de Jesús.

M A L E R E I

LUIS MELÉNDEZ

Geboren 1716 in Neapel, gestorben 1780 in Madrid. Hofmaler Karls III. von Neapel und Ferdinands VI. von Spanien.

552. Stilleben. Madrid, Prado.

LUIS PARET Y ALCÁZAR

Geboren 1746 in Madrid, gestorben daselbst 1799. In Rom und Madrid ausgebildet, seit 1780 Mitglied der Akademie in Madrid, Hofmaler des Infanten Don Luis.

553. Ein Reiterfest in Aranjuez (1773). Leinwand, 232×365 cm. Madrid, Prado.

FRANCISCO JOSÉ GOYA Y LUCIENTES

Geboren 1746 in Fuentetodos (Aragon), gestorben 1828 in Bordeaux. Studierte in Saragossa, Madrid und Rom und lebte

in der Folgezeit in Madrid, Valencia, Saragossa und auf seinem Landsitz Huerta del Sordo. 1785 wurde er Präsident der Madrider Akademie, 1799 als Nachfolger seines Schwagers und Lehrers Francisco Bayeu (gest. 1795) Hofmaler Karls IV., nach dessen Tode er nach Frankreich übersiedelte. Goya begann 1771 als Freskenmaler auf den Spuren Tiepolos, lieferte seit 1776 zahlreiche Teppichkartons für den spanischen Hof, begann frühzeitig zu radieren und wandte sich 1819 auch der neu erfundenen Technik der Lithographie zu.

554. Eine Totenerweckung des heiligen Antonius. Kuppelfresko in San Antonio de la Florida zu Madrid. 1798/99.

555. Engelgruppe. Freskendetail aus den Seitenschiffgewölben in San Antonio de la Florida.

556. Selbstbildnis. 1815. Leinwand, 46×35 cm. Madrid, Prado.

557. Bildnis des Dr. Peral. Um 1800/10. Leinwand, 92×62 cm. London, National Gallery.

558. Bildnis einer alten Dame. Leinwand, 74×62 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Auch Francisco Bayeu oder Vicente Lopez zugeschrieben.)

Tafel L. Bildnis der Doña Isabel Cobos de Porcel. Bez. Dat. 1806. Leinwand, 81×54 cm. London, National Gallery.

559. Bildnis eines Mönches. Leinwand, 82×68 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

560. Der Herzog von Osuna und seine Familie. Leinwand, 225×174 cm. Madrid, Prado.

561. Bildnis der Schauspielerin La Tirana. Um 1802. Leinwand, 216×140 cm. Madrid, Academia di San Fernando.

562. Die nackte Maya. Um 1802. Leinwand, 97×190 cm. Madrid, Prado.
563. Die bekleidete Maya. Um 1802. Leinwand, 95×190 cm. Madrid, Prado.
564. Das Blindkuhspiel. 1791. Karton für die Tapetenfabrik: Leinwand, 269×350 cm. Madrid, Prado.
- Tafel LI. Volksfest am San-Isidro-Tag vor den Toren Madrids. 1788. Leinwand, 44×94 cm. Madrid, Prado.
565. Der Spaziergang. Leinwand, 181×122 cm. Lille, Museum.
566. Der Topfmarkt. 1778. Karton für die Tapetenfabrik. Leinwand, 259×220 cm. Madrid, Prado.
567. Die Wasserträgerin. Leinwand, 68×50 cm. Budapest, Landesmuseum.
568. Die Erschießung der Madrider Aufständischen am 3. Mai 1808. Leinwand, 266×345 cm. Madrid, Prado.
- Tafel LII. Der Toreador springt über den Stier. Radierung, 20. Blatt aus der „Tauromaquia“ (1815 vollendet, erste Ausgabe 1855). 20,2×31 cm.
569. Die Gesellschaft auf dem Ast. Radierung, 3. Blatt der „Proverbios“ („Disparates“. Erste Ausgabe 1850.) 36,2×21,2 cm.
570. „Du wirst nicht entrinnen!“ („No te escaparás!“). Radierung, 72. Blatt der „Caprichos“. (1794 bis 1797, erste Ausgabe 1803.) 19,3×13,6 cm
-

K U N S T G E W E R B E U N D G A R T E N K U N S T

573. Saal mit Mobiliar aus der Zeit Ludwigs XV. im Louvre zu Paris.

W A N D T E P P I C H E

574. Amor und Psyche. Wandteppich der Manufacture des Gobelins in Paris nach einem Karton von Charles-Antoine Coypel. Paris, Louvre.

575. „Diana-Portière“ der Manufaktur in Beauvais nach einem Karton von Jean-Baptiste Oudry. Paris, Louvre.

576. Amor und Psyche. Wandteppich der Manufacture des Gobelins in Paris nach einem Karton von François Boucher. Paris, Louvre.

★

CHRISTOPHE HUET

Chinoiserien- und Arabeskenmaler in Paris, auch als Stecher tätig. Schüler Oudrys, gestorben 1759.

577. Ein Wandteil im „Cabinet des Singes“ des Hôtel de Rohan zu Paris.

M Ö B E L

CHARLES CRESSENT

Bronzebildhauer und Ebenist, geboren 1685 in Amiens, gestorben 1766 in Paris, wo er 1719 Meister wurde.

578. 1. Kommode mit Bronzebeschlägen. Um 1730. London, Wallace Collection.

FRANÇOIS OEBEN

Geboren um 1710/20 in „Eusbern en Allemagne“ (?), gestorben 1763 in Paris.

Schüler Boulles in Paris, dessen Nachfolger als „Ebéniste du Roi“ er 1754 wurde.

578. 2. Das „Bureau du Roi“. 1760 bis 1769, nach Oebens Tode von Riesener (s. u.) vollendet. Bronzearbeit von Claude-Thomas Duplessis. Paris, Louvre.

★

579. 1. Kanapee der frühen Rokokozeit mit Gobelinbezug. Paris, Louvre.

2. Kanapee von Philippe Poirié mit Beauvaisbezug nach Entwurf von Boucher. Paris, Louvre.

580. 1. Kommode im Schlafzimmer der „Kurfürstenflucht“ in der Residenz zu München. Nach Entwurf von François de Cuvillies 1761 von Johann Adam Pichler geschnitzt.

2. Kommode in der Blauen Kammer des Neuen Palais zu Potsdam. Platte aus Lapislazuli mit eingelegten vergoldeten Blattranken. Nach Entwurf von Johann Michael Hoppenhaupt um 1765 von Melchior Kambly geschnitzt.

JEAN-HENRY RIESENER

Geboren 1734 in Gladbeck (Westfalen), gestorben 1806 in Paris. Seit etwa 1755 in der Werkstatt Oebens tätig, dessen Witwe er 1767 heiratete. Hof-Ebenist Marie-Antoinettes.

581. Sekretär mit Medaillonrelief und Rautenmarketerie. Für Marie-Antoinette angefertigt. Früher in Petit-Trianon, jetzt in London, Wallace Collection.

DAVID ROENTGEN

Geboren 1743 in Herrnhag (Wetterau), gestorben 1807 in Wiesbaden. In Neu-

wied, seit 1779 vielfach auch in Paris tätig, wo er 1780 Meister wurde.

582. Schreibtisch mit Chinoiserien. 1779. Geschenk Marie-Antoinettes an Papst Pius VI. Berlin, Schloßmuseum.

★

- 583, 1. Settee im Queen-Anne-Stil. Englische Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. London, Victoria and Albert Museum.

THOMAS CHIPPENDALE

Geboren 1718 in Otley (Yorkshire), gestorben 1779 in London, wo er seit den 30er Jahren tätig war.

- 583, 2. Schreibtisch. Um 1735. London, Sammlung Duke of Buccleuch.

★

584. Daniel Chodowiecki: „Le cabinet d'un peintre“ (Chodowieckis Familie). 1771. Radierung. 15,7 × 21 cm.

P O R Z E L L A N

585. Porzellankammer im Schloß zu Charlottenburg. Um 1705 von Eosander von Göthe eingerichtet. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

JOHANN JOACHIM KÄNDLER

Geboren vermutlich 1706 in Fischbach bei Arnsdorf (Sachsen), gestorben 1775 in Meißen. 1730 Hofbildhauer Augusts des Starken, seit 1731 an der Meißenner Manufaktur tätig, 1740 dort zum Leiter der plastischen Abteilung ernannt.

586. Reiher. 1732. Dresden, Staatliche Porzellansammlung.
587. Schimmel und Mohr. Um 1750. Dresden, Staatliche Porzellansammlung.
588. Terrine aus dem „Sulkowski-Service“ (1735–1738 für den Oberstallmeister Alexander Joseph von Sulkowski angefertigt). Berlin, Schloßmuseum.

JOHANN FRIEDRICH EBERLEIN

Geboren 1696 in Dresden, gestorben 1749 in Meißen. Seit 1735 als Modelleur und Gehilfe Kändlers an der Meißenner Manufaktur tätig.

589. Konfektschale in Form einer muscheltragenden Nereide aus dem „Schwanenservice“ (1737–1741 für den Grafen Heinrich von Brühl angefertigt, der bis 1763 Oberaufseher der Manufaktur war). Meißen, Staatliche Porzellanmanufaktur.

★

590. Kronleuchter im Audienzzimmer des Schlosses zu Ansbach. Porzellan der Berliner Manufaktur, 1768.

591. Porzellangalerie in Schloß Monbijou zu Berlin. 1754 eingerichtet. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

FRANZ ANTON BUSTELLI

Geboren 1723 in Locarno, gestorben 1763 in Nymphenburg, wo er seit 1754 Meistermodelleur an der Manufaktur war.

592. Der stürmische Liebhaber. Um 1760. München, Bayerisches Nationalmuseum.

ANTON GRASSI

Geboren 1755 in Wien, gestorben daselbst 1807. Schüler Messerschmidts. 1778 Modelleur, 1784 Modellmeister der Wiener Manufaktur. 1790 Mitglied der Wiener Akademie.

593. Der Handkuß. Biskuit. Um 1785. Berlin, Schloßmuseum.

★

594. Deckelvase der Manufaktur von Sèvres. 1758. London, Wallace Collection.

595. Sekretär mit Einlagen aus Sèvres-Porzellan. 1792 von Adam Weisweiler (Schüler Roentgens, gestorben 1809) angefertigt. London, Wallace Collection.

SCHMIEDEEISEN

596. Gitter in Schloß Wellenburg bei Augsburg.

JOHANN GEORG OEGG

Kunstschlosser, geboren 1703 in Silz (Tirol), arbeitete zuerst in Linz und Wien, seit 1733 in Würzburg, wo er 1780 starb.

597. Gitter in Schloß Werneck (Unterfranken). Um 1740.

JEAN LAMOUR

Kunstschlosser, geboren 1698 in Nancy, gestorben daselbst 1771. In Metz und Paris ausgebildet, seit 1720 in Nancy tätig.

598/599. Gitter an der Place Stanislas in Nancy. 1751—1755.

GARTENKUNST

600. Antoine Richard: Entwurf für den englisch-chinesischen Garten von Petit-Trianon in Versailles. 1774. Stich in den „Jardins Anglo-Chinois à la mode“ (Paris um 1775).

601. Brücke und Venustempel in den Gärten von West-Wycombe (Grafschaft Buckingham). Stich in den „Jardins Anglo-Chinois à la mode“ (Paris um 1775).

602/603. Zwei Ansichten aus dem Park des Schlosses Wörlitz. Um 1770 von Johann Friedrich Eyserbeck angelegt.

604. Der „Schlangenstein“ im Park zu Weimar. 1787. (Nachbildung eines Steines aus Herculaneum.)

- Abercromby, Ralph 530, 639.
Adam, François-Gaspard 333, 616, 623.
—, Jacob-Sigisbert 616.
—, Lambert-Sigisbert 39, 41, 211, 244, 245, 613, 616, 617, 634.
—, Nicolas-Sébastien 39, 245, 246, 616.
Addison, Josef 122.
Agricola, Christoph Ludwig 73.
Aix, Museum (Houdon) 270, 271, 618.
Albani, Alessandro 81.
d'Alembert, Jean le Rond 42.
Alfieri, Benedetto Innocente 81, 453, 633.
Allegrain, Christophe-Gabriel 257, 617.
Althorp, John Charles Viscount 518, 638.
Alvarez, Manuel 106.
Alzano b. Bergamo, S. Martino 463, 634.
Amorbach 48.
Amras 68.
Amsterdam 610, 612, 613, 624, 628, 629.
—, Rijksmuseum (Liotard) 612, Taf. X.
Anducci (Stukkator) 619.
Angerstein, John-Julius 640, Taf. II.
Anna, Königin von England 121, 644.
Anna Amalia, Prinzessin von Preußen 402, 629.
—, Herzogin von Sachsen-Weimar 429, 626, 631.
Ansbach 630.
—, Schloß 61, 590, 644.
Antwerpen 21, 38, 65, 626, 637.
Aranjuez 553, 641.
Arnould, Sophie 613, Taf. XIII.
Artario, Giuseppe 621.
Arvalo, Luis de 104.
Asam, Cosmas Damian 47, 68, 620.
—, Egid Quirin 47, 64, 620.
Aschaffenburg 436, 632.
Attel, Klosterkirche (Günther) 363, 625.
Audran, Claude 111, 114.
Aue (Erzgebirge) 118.
Augsburg 72, 73, 625, 628, 630, 644.
August II. (der Starke), Kurfürst von Sachsen 48, 69, 118, 622, 627, 644.
— III., Kurfürst von Sachsen 57, 620, 630.
Auvera, Jakob van der 64, 626.
—, Johann Wolfgang van der 64, 626.
—, Lukas Anton van der 64, 367, 626.
Ayrer, Antoine 629.
Azero, Vicente 105.
Bacon, Francis 122.
Bähr, Georg 48.
Ballin, Claude 114.
Bamberg, Rathaus 62, 353, 624.
Banz 47, 48.
Barbarina (Tänzerin) 400, 629.
Barelli, Agostino 56.
Barry, James 101.
—, Madame du, s. du Barry.
Bartolozzi, Francesco 102.
Basedow, Johann Bernhard 629.
Batoni, Pompeo 90, 91, 312, 496, 622, 636, 640.
Bause, Johann Friedrich 77.
Bayeu, Francisco 106, 107, 641.
Bayreuth 54, 55, 60, 61, 81, 620, 623.
—, Eremitage 55, 300—302, 621.
Beauvais, Teppichmanufaktur 114, 575, 579, 611, 612, 643.
Beer, Franz 47.
Beich, Joachim Franz 73.
Bellini, Giovanni 89.
Bellotto, Bernardo (gen. Canaletto) 90, 484—487, 635, 636.
Bendorf, Privatbesitz (Zick) 383, 627.
Benemann, Wilhelm 116.
Benrath s. Düsseldorf.
Bérain, Jean 16.
Bergamo (vgl. Alzano) 86, 90, 634, 636.
—, Akademie (Longhi) 478, 635.
Berlin (s. a. Charlottenburg) 36, 43, 49, 52, 58 bis 61, 65, 69—71, 74 bis 77, 118, 615, 619, 620, 622—624, 626—631.
—, Akademie der Wissenschaften (Houdon) 275, 618.
—, Bibliothek 56, 60, 325, 623.
—, Dreifaltigkeitskirche 49, 292, 620.
—, Ephraimsches Palais 324, 623.

- Berlin, Französische Kirche 60, 620, Taf. XXIV.
 —, Hedwigskirche 49.
 —, Kaiser-Friedrich-Museum (Chardin) 189, 190, 611.
 —, —, (Chodowiecki) 408, 409, 629.
 —, — (Goya) 109, 558, 559, 641.
 —, — (Greuze) 215, 613.
 —, — (Guardi) 488, 489, 636, Taf. XLI.
 —, — (Günther) 625, Taf. XXX.
 —, — (Pannini) 91, 493, 636.
 —, — (Pesne) 401, 404, 629.
 —, — (Tassaert) 378, 626.
 —, — (Therbusch) 398, 399, 628.
 —, — (Tiepolo) 471, 635.
 —, — (Watteau) 26, 27, 153, 157, 610.
 —, — (Wilson) 525, 638.
 —, Kupferstichkabinett (Chodowiecki) 629, Taf. XXXV.
 —, — (Guardi) 636, Taf. XLI.
 —, — (Rowlandson) 637, Taf. XLIII.
 —, Nationalgalerie (Tischbein) 431, 631.
 —, Opernhaus 59, 322, 323, 622.
 —, Parochialkirche 49, 288, 620.
 —, Porzellanmanufaktur 119, 120, 590, 644.
 —, Schloß 53, 316, 622.
 —, — (Pesne) 316, 400, 402, 622, 629.
 —, — (Watteau) 26, 154, 610.
 —, Schloßmuseum (Möbel) 582, 643, 644.
 —, — (Porzellan) 588, 593, 644.
 —, Schloß Monbijou 59, 317, 318, 591, 622, 644.
 —, — (Knobelsdorff) 322, 323, 622.
- Berlin, Schloß Monbijou (Manyoki) 386, 627.
 Bern 66.
 Bernini, Giovanni Lorenzo 39, 40, 83, 105.
 Biberius 405, 629.
 Bibiena s. Galli da Bibiena.
 Biebrich 61.
 Billieux, Joseph 621.
 Blondel, François 608.
 Boccaccio 37.
 Böcklin, Arnold 74.
 Boère, Mme. 612, Taf. X.
 Boffrand, Germain 20, 21, 51, 131, 132, 607, 624.
 Böhme, Christiane Regina 631, Taf. XXXVI.
 Boileau, Nicolas 611.
 Boilly, Louis-Léopold 239, 615.
 Bologna 36, 81, 82, 635, 636.
 Bonn (vgl. Poppelsdorf) 61, 70, 607, 620, 628.
 Bonnet, Louis-Marin 38.
 Bonneval, Comtesse de 210, 613.
 Bordeaux 40, 110, 608, 613, 616 641.
 —, Museum (Lemoyne) 242, 616.
 —, Theater 148, 149, 608.
 Borromini, Francesco 16, 19, 80.
 Bossi, Ludwig 299, 621.
 Böttger, Johann Friedrich 118, 119.
 Bouchardon, Edme 39, 40, 140, 248—251, 608, 616, 617, 634, Taf. II, XX.
 Bouchefort bei Brüssel 607.
 Boucher, François 20, 29 bis 31, 37, 38, 114, 115, 136, 181, 194—201, 576, 579, 608, 611, 612, 614 bis 616, 643, Taf. VIII, IX.
 Boulle, Charles-André 112, 643.
 Boumann, Georg Friedrich 60.
 —, Johann 352, 623, 624.
 Bowles, Miss 517, 638.
 Bracci, Pietro 83, 459, 460, 634.
- Braunschweig 74, 628, 630.
 —, Landesmuseum (Weitsch) 419, 630.
 Bremen, Privatbesitz (Graff) 423, 630.
 Brillie, Guiseppa 621.
 Brixen 68.
 Bruchsal, Schloß 52, 54, 298, 621.
 Brühl, Heinrich von 644.
 —, Schloß Augustusburg 51, 52, 54, 61, 294—297, 607, 620, 621, Taf. XXV bis XXVI.
 Brünn 69.
 Brüssel 73, 607, 615, 630.
 Bückeburg, Schloß (Ziesenis) 396, 397, 628.
 Budapest, Landesmuseum (Goya) 567, 642.
 —, — (Kupetzky) 384, 385, 627.
 Buffon, George-Louis Leclerc de 42, 272, 618.
 Büring, Johann Gottfried 59, 336, 337, 339, 340, 623, 624.
 Burke, Richard 96, 98.
 —, Thomas 102.
 Bustelli, Franz Anton 592, 644.
 Butall („The blue boy“) 98, 520, 638.
- Cadiz 105.
 Caffieri, Jean-Jacques 113, 234, 261, 608, 615, 617.
 —, Philippe 113.
 Cagliostro 270, 618.
 Cailleteaux, Jean de (gen. Lassurance) 22.
 Calas, Familie 411, 629.
 Callot, Jacques 36.
 Camargo (eig. Marie-Anne Cupis) 169, 610.
 Camaron, José 106.
 Campbell, Mrs. 532, 639.
 Canal, Antonio (gen. Canaletto) 89, 90, 481—483, 635, 636.
 Canaletto s. Bellotto und Canal.

- Caniana, Giovanni Battista 634.
 Canova, Antonio 81, 83, 84.
 Caprarola, Schloß 233, 615.
 Caravaggio 88.
 Carlin, Martin 116.
 Carmona s. Salvador Carmona.
 Carnioli (Stukkator) 619.
 Carrara 83.
 Carriera, Rosalba 33, 34, 36, 494, 612, 636.
 Casanova 88.
 Caserta, Schloß 82, 456, 633, 634, Taf. XXXVII/VIII.
 Castro, Felipe de 106.
 Celebrano, Francesco 468, 635.
 Cellini, Benvenuto 64.
 Ceracchi, Giuseppe 83.
 Chambers, William 92, 123.
 Chantilly, Musée Condé (Lancet) 174, 610.
 —, — (Troy) 175, 611.
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 31, 32, 34, 107, 183 bis 191, 611, 614, Taf. VII.
 Charles-Philippe, später Karl X. 220, 614.
 Charlottenburg, Schloß 59, 319—321, 585, 622, 644.
 —, — (Pesne) 403, 629.
 —, — (Watteau) 27, 160, 161, 610.
 Châteauroux, Herzogin von 166, 610.
 Chatham s. Pitt.
 Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire (Reynolds) 97, 509, 637.
 Chiaveri, Gaetano 48, 49, 290, 291, 315, 620, 622.
 Chippendale, Thomas 121, 583, 644.
 Chodowiecki, Daniel 75—77, 114, 407—411, 425, 584, 629, 631, 644, Taf. XXXIV, XXXV.
 Christian, Joseph 47, 281, 619.
 Christian III., Pfalzgraf 628.
 Churriguerra, José 104.
 Clemens XII., Papst 80, 633.
 Clemens August, Erzbischof von Köln 620.
 Clermont, Mademoiselle de 165, 610.
 Clodion (eig. Claude Michel) 41, 265, 617.
 Cobos de Porcel, Isabel 641, Taf. L.
 Colbert, Jean-Baptiste 112.
 Collot, Marie-Anne 260, 617.
 Constable, John 99.
 Contant d'Ivry, Pierre 23.
 Conti, Prince de 208, 613.
 Copley, John Singleton 101, 544, 640.
 Corneille, Pierre 50.
 Corradini, Antonio 83, 468, 469, 634, 635.
 Correggio 87, 91.
 Cortona, Pietro da 16.
 Cotte, Robert de 18, 51, 54 bis 56, 114, 127, 129, 607, 608.
 Courtonne, Jean 130, 607.
 Coustou, Guillaume d. Ä. 241, 615, 616.
 —, — d. J. 617.
 —, Nicolas 615, 640.
 Coypel, Charles-Antoine 29, 182, 574, 611, 643.
 Cressent, Charles 112, 578, 643.
 Crome, John 99.
 Cuvillies, François de 55, 56, 303—308, 580, 620, 621, 625, 643.
 Daffinger, Moritz Michael 72.
 Dagoty, Gautier 38.
 Danloux, Henri-Pierre 240, 615.
 Danzig 76, 626, 629.
 Darmstadt 72, 627, 629.
 —, Ausstellung (1914) 66, 67, 73.
 —, Schloßmuseum (Chodowiecki) 411, 629.
 —, — (Fiedler) 387, 628.
 David, Jacques-Louis 36, 234, 615.
 Debucourt, Louis-Philibert 38, 614, 615, Taf. XVIII.
 Delamaire, Pierre-Alexis 21.
 Delft 117.
 Demarteau, Gilles 38.
 Denner, Balthasar 74, 75, 123, 388, 389, 628.
 Descourtis, Charles-Melchior 38.
 Desmarées s. Marées.
 Dessau 61.
 Devonshire Georgiana Herzogin von 97, 509, 637.
 Dickinson, William 102.
 Diderot, Denis 22, 31, 35, 254, 613, 614, 617.
 Dientzenhofer, Johann Leonhard 47, 48.
 —, Kilian Ignaz 46, 56.
 Dietrich, Joachim 621, Taf. XXVII.
 Dietrichs, Friedrich Wilhelm 49, 324, 623.
 Dietz, Ferdinand 64, 371, 372, 626.
 Dijon, Museum (Nattier) 164, 610.
 Dinglinger, Johann Melchior 64.
 Dobson, William 93.
 Dohme, Robert 57.
 Doell, Friedrich Wilhelm Eugen 66.
 Donner, Matthäus 63, 64, 625.
 —, Raphael 63, 358, 625, 626.
 Doughty, William 102.
 Downman, John 530, 639.
 Dresden 33, 36, 44, 45, 48, 57, 58, 61, 65, 69, 71, 74 bis 77, 90, 118, 485, 486, 608, 615, 620, 622, 625 bis 628, 630—632, 634, 636, 640, 644.
 —, Gemäldegalerie (Baton) 91, 496, 636.
 —, — (Bellotto) 485, 486, 636.
 —, — (Graff) 424, 631, Taf. XXXVI.
 —, — (Liotard) 34, 202 bis 204, 612.

- Dresden, Gemäldegalerie (Mengs) 422, 630.
 —, — (Oeser) 395, 628.
 —, — (Seybold) 392, 628.
 —, — (Thiele) 414, 630.
 —, — (Vogel) 440, 632.
 —, Hofkirche 48, 49, 65, 290, 291, 620.
 —, Japanisches Palais 57, 314, 622.
 —, Palais Marcolini (Mattielli) 357, 625.
 —, Porzellansammlung 586, 587, 644
 —, Schloß 315, 622.
 Drouais, François-Hubert 220, 221, 614.
 Du Barry, Madame 21, 236, 262, 615, 617.
 Dubois, Karl Sylva 415, 623, 630, Taf. XXVIII.
 Dubuisson, Augustin 329, 332, 412, 623, 629.
 Duplessis, Claude-Thomas 643.
 —, Joseph-Siffred 219, 614.
 Du Ry, Simon-Louis 62, 345, 355, 624.
 Düsseldorf 628, 637.
 —, Schloß Benrath 52, 61, 349, 350, 624.
 Dyck, Anton van 33, 93, 94, 98.
 Earlom, Richard 102.
 Ebenhecht, Georg Franz 65, 333, 373, 374, 623, 626.
 Eberlein, Johann Friedrich 589, 644.
 Ebrach, Kloster 619.
 Edinburgh, Archers' Hall (Raeburn) 535, 639.
 —, National Gallery (Boucher) 195, 612.
 —, — (Raeburn) 533, 534, 639.
 —, — (Ramsay) 519, 638.
 Effner Josef 55, 56, 621.
 Einsiedeln, Klosterkirche 47, 286, 619, 620.
 Eisen, Charles 37, 113.
 Elsheimer, Adam 73.
 Eosander von Göthe, Johann Friedrich 59, 320, 622, 644.
 Ettal 68.
 Eyserbeck, Johann Friedrich 645.
 Falconet, Etienne-Maurice 40, 115, 258—260, 617, Taf. XXI.
 —, Pierre-Etienne 617, 639, Taf. XLVIII.
 Fantoni, Andrea 463, 634.
 Farren, Elisabeth 100, 540, 639.
 Favre, Titus 49, 292, 620.
 Feichtmayr, Johann Michael 47, 281, 298, 364, 619, 621, 625.
 Feistenberger, Anton 73.
 Ferdinand IV., König von Neapel 631.
 — VI., König von Spanien 641.
 Feulner, Adolf 66.
 Fiedler, Johann Christian 387, 627, 628.
 Fischer, Johann Michael 47, 619, Taf. XXIII.
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 46, 56, 60, 65, 621, 623.
 Flaxman, John 92.
 Florenz 20, 102, 631, 633, 635, 638.
 —, Palazzo Vecchio (Ghislandi) 495, 636.
 —, S. Croce (Spinazzi) 470, 635.
 Fontainebleau, Schloß 136, 144, 608.
 Fontana, Carlo 105.
 Fragonard, Jean-Honoré 30, 31, 37, 223—230, 614, Taf. XV—XVII.
 Franchi, Giuseppe 83.
 François, Jean-Charles 37.
 Frankenthal, Porzellanmanufaktur 119, 120.
 Frankfurt a. M. 11, 38, 72, 417, 622, 628—631, 643.
 Frankfurt a. M., Goethehaus (Seekatz) 72, 413, 630.
 —, Staedelsches Kunstinstitut (Schütz) 416, 417, 630.
 —, — (Urlaub) 420, 630.
 Franklin, Benjamin 41.
 Franz I., Deutscher Kaiser 359, 625.
 Freiburg, Münster 366, 626.
 Friedrich, Markgraf von Bayreuth 54.
 — II., Landgraf von Hessen 66.
 — I., König von Preußen 629.
 — II. (der Große), König von Preußen 27, 41, 54, 58—60, 70, 71, 75, 119, 401, 403, 616, 620—623, 626—629, Taf. XXXII.
 Friedrich Wilhelm I., König von Preußen 58, 620, 629.
 — II., König von Preußen 60, 74.
 Froimond, Clemens 61.
 Fuga, Ferdinando 80, 445, 446, 633.
 Füger, Heinrich 71, 72, 439, 632.
 Fürstenberg, Egon von 118.
 —, Porzellanmanufaktur 119, 120, 630.
 Fübli, Heinrich 101.
 Gabriel, Jacques 136, 608.
 —, Jacques-Ange 21, 22, 137—147, 608, Taf. II.
 Gainsborough, Thomas 96 bis 99, 102, 520—523, 638, Taf. XLV, XLVI.
 Galilei, Alessandro 80, 443, 444, 633.
 Galli da Bibiena, Carlo 55, 61, 81.
 —, Ferdinando 81, 480, 635.
 —, Francesco 81.
 Garrick, David 96, 98, 531, 639.
 Gellert, Christian Fürchtegott 77, 426, 631.
 Genf 34, 612.

- Gent 66.
 Genua 81—83, 634, 635.
 —, Palazzo Reale (Schiaffino) 467, 634.
 —, SS. Annunziata (Maragliano) 462, 634.
 Georg III., König von England 637—640.
 — IV., König von England 639.
 Georg Wilhelm, Markgraf von Bayreuth 621.
 Gera 119, 626.
 Gérard, François 615.
 Gerlach, Philipp 49, 58, 288, 289, 620.
 Gersaint 27, 160, 161, 610.
 Geßner, Conrad 74.
 —, Salomon 74, 432, 631, 632.
 Ghislandi, Vittore 90, 495, 636.
 Giese, Benjamin 65.
 Gillot, Claude 20, 25, 111, 608, 610.
 Gillray, James 101.
 Glasgow, Art Galleries (Raeburn) 532, 639.
 Glengarry, Colonel of 534, 639.
 Gluck 42, 219, 614.
 Glume, Friedrich Christian 65, 375, 626.
 Godefroy (Juwelier) 611.
 Goldbach a. M. 437, 632.
 Goldoni, Carlo 88.
 Goldsmith, Oliver 94.
 Gontard, Karl von 60, 341, 620, 623, 624, Taf. XXIV.
 Gonzalez Velazquez, Alexandro, Antonio und Luis 106.
 Gößwein 48.
 Gotha 119, 618, 619.
 Goethe 11—13, 31, 66, 72, 74, 76—78, 108, 123, 377, 626, 628, 631.
 Gottsched, Johann Christoph 13.
 Gotzkowski, Johann Ernst 119.
 Goya y Lucientes, Francisco José 87, 107—110, 554 bis 570, 641, 642, Taf. L bis LII.
 Gozzi, Carlo 88.
 Graff, Anton 76, 77, 423—428, 630, 631, Taf. XXXVI.
 Gran, Daniel 68, 379, 627.
 Granada 104.
 Grassi, Anton 120, 593, 644.
 Gravelot, Hubert-François 37, 638.
 Green, Valentine 102.
 Greuze, Jean-Baptiste 31, 35—37, 100, 212—218, 613—615, Taf. XIII.
 Gries, Kloster 68.
 Grimm, Friedrich Melchior von 35.
 Gros, Antoine-Jean 615.
 Grünberg, Martin 620.
 Grund, Norbert 73, 74, 418, 630.
 Grünewald, Matthias 65.
 Grünstejn, Anselm Ritter von 54, 61.
 Grüssau 47.
 Guardi, Francesco de' 74, 90, 488—491, 635, 636, Taf. XLI, XLII.
 Guarini, Guarino 18, 80, 81.
 Guépière s. La Guépière.
 Guglielmi, Gregorio 309, 621.
 Guibert, Honoré 608.
 Günther, Franz Ignaz 64, 362, 363, 625, Taf. XXX.
 Gurk 63.
 Gurlitt, Cornelius 22.
 Gutierrez, Francesco 106.
Haag, Mauritshuis (Troost) 405, 406, 629.
 Hackert, Jakob Philipp 74, 433, 434, 631.
 Hagedorn, Christian Ludwig von 630.
 —, Friedrich von 77.
 Hagenau 115.
 Hals, Frans 96.
 Hamburg 74, 75, 623, 626 bis 628.
 —, Kunsthalle (Denner) 74, 388, 628.
 Hamburg, Staatsbibliothek (Hudson) 499, 637.
 Hamilton, Lady Emma 100, 528, 639.
 —, James 73.
 Hampton Court 123.
 Händel 499, 546, 637, 640.
 Hannover 628.
 d'Harcourt, Graf 40, 252, 616.
 Hardouin-Mansart, Jules 18, 20, 127, 607, 608.
 Heathfield, George Eliott 96, 101, 514, 638.
 Heinrich VIII., König von England 93, 94, 97.
 Hellot, Jean 115.
 Helman, Isidore-Stanislas 613, Taf. XII.
 Hepplewhite, George 121.
 Herrera, Juan de 105.
 Heß, Ludwig 74.
 Highmore, Joseph 508, 637.
 Hildebrand, Lukas von 53, 56.
 Hobbema, Meindert 99.
 Höchst, Porzellanmanufaktur 118—120.
 Hodler, Ferdinand 74.
 Hogarth, William 64, 75, 94—96, 100—102, 107, 500—507, 546, 629, 637, 640.
 Hohenberg, Johann Ferdinand von 56, 311, 622.
 Holbein, Hans d. J. 33, 93.
 Hollitsch 117.
 Hoppenhaupt, Johann Christian 60, 329, 332, 333, 623.
 —, Johann Michael 60, 316, 343, 622, 624, 643.
 Hoppner, John 100, 102, 536, 537, 639.
 Hörmann, Martin 281, 619.
 Höroldt, Gregor 119.
 Houdon, Jean-Antoine 41, 42, 65, 239, 267—276, 615, 617, 618, Taf. XXII.
 Hudson, Henry 102.
 —, Thomas 93, 499, 637.

- Huet, Christophe 111, 577, 643.
Humphrys, William 102.
Huquier, Gabriel 128, 607, Taf. I.
Ince, William 121.
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 615.
Innsbruck 624, 632.
—, Helbling-Haus 62, 356, 624.
Isabey, Jean-Baptiste 615.
d'Ixnard, Michel 348, 624.
Jadot de Ville-Issey, Jean-Nicolas 56.
Janinet, François 38, 614, 615, Taf. XIV.
Janitschek, Hubert 75.
Jaurat, Etienne 218, 614.
Johnson, Samuel 96, 511, 637.
—, Thomas 121.
Jones, Inigo 92.
Josef I., Deutscher Kaiser 69.
Joseph Clemens, Erzbischof von Köln 61.
Josephine, Gemahlin Napoleons I. 42.
Julien, Pierre 264, 617.
Juncker, Justus 394, 628.
Juvara, Filippo 81, 82, 105, 449—452, 454, 633.
Kambly, Melchior 328, 342, 580, 623, 624, 643.
Kändler, Johann Joachim 119, 120, 586—588, 644.
Karl I., König von England 94.
— III., König von Sizilien, später König von Spanien 109, 630, 633, 635, 641.
— IV., König von Spanien 109, 641.
Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern 628.
Karl Emanuel III., Herzog von Savoyen und König von Sardinien 633.
Karl Theodor von der Pfalz 61, 624.
Karlsruhe 61.
—, Landesmuseum (Auvera) 367, 626.
Karlsruhe, Landesmuseum (Roland de la Porte) 222, 614.
Kassel 66, 70, 624, 630, 631.
—, Gemäldegalerie (Juncker) 394, 628.
—, Nahlsches Haus 355, 624.
—, Schloß Wilhelmsthal 62, 345, 624.
Katharina II., Kaiserin von Rußland 32, 116, 361, 617, 625.
— Opalinski, Königin von Polen 246, 616.
Kauffmann, Angelika 78, 102.
Kent, William 92, 123.
Keßlau, Friedrich von 61.
Kestner, Lotte 629, Taf. XXXV.
Kinzing, Peter 117.
Klauer, Ludwig 376, 626.
—, Martin Gottlieb 66, 377, 626.
Kneller, Gottfried 93, 637.
Knobelsdorff, Georg Wenzelaus von 58—60, 319, 321 bis 323, 326—335, 386, 622, 623, 627, Taf. XXVIII, XXIX.
Knöffel, Johann Christoph 58, 620.
Knöffler, Gottfried 65.
Knoller, Martin 68.
Kobell, Ferdinand 73, 74, 436, 437, 631, 632.
—, Franz 73, 74.
—, Wilhelm von 73.
Koblenz, Bildergalerie (Zick) 382, 627.
—, Schloß 61, 348, 624.
Koch, Joseph Anton 73.
Köln 43.
Konstantinopel 612.
Kopenhagen 119, 626, 628.
Kramer, Simpert 619.
Kraus, Franz Anton 620.
—, Georg Melchior 72, 429, 430, 631.
Krems 69.
Kremser-Schmidts. Schmidt, Johann Martin
Krubsacius, Friedrich August 58.
Krüger, Franz 76.
Kupetzky, Johann 69, 70, 384, 385, 627, 628.
Lafayette 42.
Lafontaine, Jean de 37.
La Guêpière, Philippe de 61, 351, 624.
Lamour, Jean 598, 599, 645.
Lampi, Johann Baptist d.Ä. 72, 438, 632.
Lancret, Nicolas 28, 29, 167 bis 174, 610, Taf. VI.
Langhans, Carl Ferdinand 622.
—, Carl Gotthard 60.
Laplace, Pierre-Simon 239, 615.
Largillière, Nicolas de 69, 93, 611.
Lassurance s. Cailleteaux.
La Tour, Maurice-Quentin de 33, 34, 205, 206, 612, 613, Taf. XI.
Lavater, Johann Kaspar 629.
Lavergne, Mademoiselle 203, 612.
Lavreince, Nicolas 614, Taf. XIV.
Lawrence, Thomas 100, 540, 541, 639, 640, Taf. II.
Leblon, Jakob Christof 38.
Lebrun, Elisabeth-Louise, s. Vigée-Lebrun.
—, Jean-Baptiste-Pierre 36, 615.
Legeay, Jean 49, 341, 624.
Leipzig 626, 628, 630, 631.
—, Museum (Chodowiecki) 410, 629.
—, Universitätsbibliothek (Graff) 426, 631.
Leleu, Jean-François 116.
Lely, Peter 93.
Lemoyne, Jean-Baptiste 39, 40, 242, 243, 616—618.
Leningrad (St. Petersburg) 32, 36, 40, 116, 119, 611, 613, 617, 618.

- Leningrad, Dekabristen-
 Platz (Falconet) 40, 258,
 617.
 —, Eremitage (Fragonard)
 228, 614.
 —, — (Tiepolo) 87, 473, 635.
 Lennox, Lady Anne 512,
 638.
 Lenôtre, André 51, 121.
 Leopold, Herzog von Loth-
 ringen 20.
 Leprince, Jean-Baptiste 38.
 Lessing, Gotthold Ephraim
 70, 76, 77, 431, 629, 631.
 Lichtenberg, Georg Christoph
 95.
 Lille 115.
 —, Museum (Goya) 565, 642.
 Linz 69, 644.
 Liotard, Jean-Etienne 34,
 202—204, 612, Taf. X.
 Lisiewska, Anna Dorothea,
 s. Therbusch.
 —, Anna Rosina 71.
 Lisiewski, Christian Fried-
 rich Reinhold 71.
 —, Georg 71, 628.
 Lissabon 105, 633.
 Llano, Marchesa de 421, 630.
 London 33, 34, 83, 92, 93,
 96, 102, 121, 526, 608, 612,
 615, 625, 628, 629, 635,
 637—640, 644.
 —, British Museum (Lan-
 cret) 610, Taf. VI.
 —, Buckingham Palace
 (Reynolds) 510, 637.
 —, Grosvenor House (Gains-
 borough) 98, 520, 638.
 —, — (Reynolds) 97, 515,
 638.
 —, Kensington Palace
 (West) 545, 640.
 —, National Gallery (Bi-
 biena) 480, 635.
 —, — (Canal) 481, 635.
 —, — (Copley) 544, 640.
 —, — (Downman) 530, 639.
 —, — (Gainsborough) 521
 bis 523, 638, Taf. XLV,
 XLVI.
 London, National Gallery
 (Goya) 557, 641, Taf. L.
 —, — (Highmore) 508, 637.
 —, — (Hogarth) 95, 96, 501,
 503—507, 637.
 —, — (Lawrence) 541, 640.
 —, — (Longhi) 89, 479, 635.
 —, — (Morland) 542, 640.
 —, — (Reynolds) 97, 511,
 512, 514, 516, 637, 638.
 —, — (Romney) 100, 528,
 529, 639.
 —, — (Scott) 526, 638.
 —, — (Wilson) 524, 638.
 —, — (Zoffany) 527, 638.
 —, National Portrait Gal-
 lery (Pine) 531, 639.
 —, — (Roubillac) 546, 640.
 —, Privatbesitz (Boucher)
 194, 612.
 —, — (Hoppner) 537, 639.
 —, — (Pater) 177, 611.
 —, — (Vigée-Lebrun) 236,
 615.
 —, — (Möbel) 583, 644.
 —, Soane Museum (Hogarth)
 95, 500, 502, 637.
 —, Victoria and Albert Mu-
 seum (Möbel) 583, 644.
 —, Wallace Collection (Bou-
 cher) 198, 199, 612.
 —, — (Fragonard) 31, 223,
 226, 229, 230, 614, Taf. XV.
 —, — (Greuze) 613, Tafel
 XIII.
 —, — (Houdon) 273, 618.
 —, — (Lancret) 167, 610.
 —, — (Morland) 543, 640.
 —, — (Nattier) 165, 610.
 —, — (Reynolds) 97, 513,
 517, 638, Taf. XLIV.
 —, — (Romney) 639, Taf.
 XLVII.
 —, — (Vigée-Lebrun) 615,
 Taf. XIX.
 —, — (Möbel) 578, 581, 595,
 643, 644.
 —, — (Porzellan) 594, 595,
 644.
 Longhi, Pietro 89, 478, 479,
 635.
 Longuelune, Zacharias 57.
 Loo, Carle van 20, 29, 37,
 115, 136, 207, 608, 612
 bis 614, 631.
 —, Jean-Baptiste van 93.
 Lopez, Vicente 107, 641.
 Lorrain, Claude (eig. Claude
 Gellée) 23, 73, 98.
 Louis, Victor 148, 149, 608.
 Louveciennes, Schloß 617.
 Louvier (Sekretär) 390, 628.
 Loyola 105.
 Lucca 633, 636.
 Lücke, Johann Christian
 Ludwig von 64, 65, 370, 626.
 Ludwig XIV. 10, 13, 15, 16,
 21, 24—26, 36, 50, 83, 111,
 113, 121.
 — XV. 10, 29, 30, 40, 44, 57,
 113—115, 140, 243, 250,
 608, 611, 613, 616, Taf. II.
 — XVI. 21, 53, 61, 115, 116,
 120, 121, 608.
 — VIII., Landgraf von
 Hessen 629.
 Ludwigsburg, Schloß Mon-
 repos 61, 351, 624.
 Luis, Infant von Spanien 641.
 Lunéville 115, 624.
 Lyon 22, 37, 608, 613, 615, 640.
 Mac Ardell, James 102.
 Macchiavelli, Niccolò 470,
 635.
 Madrid 105—108, 630, 633,
 635, 641, 642, Taf. LI.
 —, Akademie (Goya) 561, 641.
 —, — (Mengs) 421, 630.
 —, Prado (Goya) 109, 556,
 560, 562—564, 566, 568,
 641, 642, Taf. LI.
 —, — (Meléndez) 552, 641.
 —, — (Paret) 553, 641.
 —, S. Antonio de la Florida
 (Goya) 554, 555, 641.
 —, Schloß (Tiepolo) 86, 87,
 474, 475, 635.
 Maella, Mariano 107.
 Mailand 81, 635, 636.
 —, Brera (Bellotto) 484, 636.
 Maini, Giovanni Battista 634.
 Mainz 47, 61, 62, 627, 628, 630.

- Mainz, Osteiner Hof 346, 624.
 Manet, Edouard 109.
 Manger, Heinrich Ludwig 340, 623, 624.
 Mannheim 61, 66, 73, 620, 624, 625, 628, 629, 631.
 Mannlich, Konrad von 390, 628.
 Mansart s. Hardouin-Mansart.
 Mantua 81, 633.
 Manyoki, Adam von 69, 386, 627, 630.
 Maragliano, Antonio Maria 83, 462, 634.
 Marchionni, Carlo 80, 447, 633.
 Marées, George de 70, 307, 391, 621, 628.
 Maria Clementina Sobieska, Gemahlin Jakobs III. Stuart 460, 634.
 — Feodorowna, Kaiserin von Rußland 438, 632.
 — Leszczyńska, Gemahlin Ludwigs XV. 164, 610.
 — Luisa, Königin von Spanien 104.
 — Theresia, Deutsche Kaiserin 119, 621, 625.
 Marie, Gräfin zu Schaumburg-Lippe 397, 628.
 Marie-Adélaïde, Enkelin Ludwigs XV. 141, 220, 608, 614.
 Marie-Antoinette, Gemahlin Ludwigs XVI. 31, 36, 237, 608, 615, 643.
 Marigny, Marquis de 180, 611.
 Marly, Schloß 616.
 Maron, Anton von 71, 622.
 Marot, Daniel und Jean 16.
 Marseille 115, 209, 613.
 —, Museum (Nattier) 166, 610.
 Marseus van den Schrieck 75.
 Martin, Robert 113.
 Martinez, José 107.
 Mary, Prinzessin von England 536, 639.
 Mattielli, Lorenzo 65, 290, 291, 357, 620, 625.
 Maubeuge 33.
 Maulpertsch, Anton Franz 69, 380, 627, Taf. XXXIII.
 Max Emanuel, Kurfürst von Bayern 131, 607, 621.
 Mayhew, John 121.
 Meil, Johann Wilhelm 76.
 Meißen, Porzellanmanufaktur 118—120, 584—589, 626, 644.
 Meissonnier, Juste-Aurèle 19, 20, 56, 113, 133, 134, 607.
 Melchior, Johann Peter 66, 120.
 Melbourne, National Gallery (Tiepolo) 473, 635.
 Meléndez, Luis 107, 552, 641.
 Melk 46, 69.
 Mendelssohn, Moses 65, 77.
 Mengs, Anton Raphael 71, 80, 83, 84, 101, 106, 108, 421, 422, 627, 630, 636, 640.
 —, Ismael 71, 630.
 Menzel, Adolf 24, 76.
 Merville, Karl Georg 361, 625.
 Messerschmidt, Franz Xaver 64, 360, 625, 644.
 Meyer, Friedrich Elias 120.
 Michel, Claude, s. Clodion.
 Milton, John 101.
 Mirabeau 42, 269, 618.
 Mirowsky, Wenzel 365, 625.
 Molière 37, 41, 613.
 Moll, Balthasar 359, 625, 626.
 Monrepos s. Ludwigsburg.
 Montesquieu 242, 616.
 Montmorency 18.
 Montpellier, Musée Fabre (Houdon) 276, 618, Taf. XXII.
 Moore, Miss 639, Taf. XLVIII.
 Moosbrugger, Kaspar 47, 286, 619, 620.
 Moreau, Jean-Michel („Moreau le Jeune“) 37, 613, Taf. XII.
 Moritz, Marschall von Sachsen 40, 253, 616.
 Morland, George 99, 102, 542, 543, 640.
 Morsegno, Carlo Pietro 621.
 Mozart 26, 208, 613.
 München 43, 47, 55, 56, 61, 72, 73, 90, 487, 619, 621, 625, 627, 628, 631, 636.
 —, Ältere Pinakothek (Guardi) 491, 636.
 —, — (Marées) 391, 628.
 —, Bayerisches Nationalmuseum (Lücke) 370, 626.
 —, — (Neapolitanische Krippe) 458, 634.
 —, — (Porzellan) 592, 644.
 —, Neue Pinakothek (Graff) 425, 631.
 —, — (Kobell) 436, 437, 632.
 —, — (Opie) 538, 639.
 —, Residenz 55, 303—305, 580, 621, 643.
 —, — (Bellotto) 487, 636.
 Münster 61, 620.
 —, Clemenskirche 48, 293, 620.
 Murcia, Ermita de Jesús (Zarcillo) 106, 550, 551, 641.
 Murillo, Bartolomé Estéban 87.
 Nahl, Johann August 60, 66, 319, 328, 345, 622—624, Taf. XXVIII, XXIX.
 —, Samuel 66.
 Nancy 20, 114, 616, 617, 645.
 —, Eglise de Bonsecours (Adam) 246, 616.
 —, Place Stanislas 598, 599, 645.
 Nantes 607, 611.
 —, Museum (Watteau) 150, 609.
 Napoleon I. 12, 42, 84, 615.
 Natoire, Charles-Joseph 20, 29, 35, 36, 132, 192, 607, 612, 614, 617.
 Nattier, Jean-Marc 29, 32, 164—166, 610, 611, Taf. V.
 Nauzières, Madame de 240, 615.

- Neapel 36, 82, 83, 612, 614m, 629, 631, 633, 634, 641.
 —, Cappella Sansevero 83, 468, 469, 635.
 Neresheim 48, 68.
 Neumann, Johann Balthasar 48, 51, 53—55, 58, 61, 64, 86, 280, 282, 284, 285, 294, 298, 607, 619—621, 624, Taf. XXV/XXVI.
 Neuwied 116, 643.
 Nevers 115.
 Newton, Isaac 38.
 —, Lord 533, 639.
 New York, Privatbesitz (Fragonard) 227, 614.
 —, — (Gainsborough) 97, 98, 520, 638.
 —, — (Lawrence) 100, 540, 639.
 —, — (Watteau) 156, 610.
 Nicolai, Friedrich 75, 76.
 Niederweiler, Porzellanmanufaktur 115, 617.
 Nîmes 612, 624.
 Nolli, Carlo 634, Tafel. XXXVII/XXXVIII.
 Northampton, Althorp House (Reynolds) 518, 638.
 Northcote, James 101.
 Norwich 99.
 Nothnagel, Johann Andreas Benjamin 72.
 Nürnberg 627, 628.
 —, Ägidienkirche 47, 279, 619.
 Nymphenburg, Amalienburg 52, 56, 306—308, 621, Taf. XXVII.
 —, Porzellanmanufaktur 119, 120, 592, 644.
 Oeben, François 113, 578, 643.
 Oberzell 54.
 O'Brien, Nelly 97, 513, 638.
 Odescalchi-Chigi, Maria Flaminia 461, 634.
 Oegg, Johann Georg 54, 597, 644.
 Ohnmacht, Landolin 66.
 Olesko 71.
 Ollivier, Michel-Barthélemy 208, 613.
 Opie, John 101, 538, 539, 639.
 Oppenort, Gilles-Marie 18, 111, 128, 607, Taf. I.
 Oeser, Adam Friedrich 77, 78, 395, 628, 632.
 Osnabrück 61.
 Osuna, Herzog von 560, 641.
 Ottobeuren, Klosterkirche 47, 281, 364, 619, 625, Taf. XXIII.
 Oudry, Jean-Baptiste 114, 176, 575, 611, 612, 643.
 Paccassi, Nikolaus 309, 310, 312, 313, 621, 622.
 Padua 88.
 Pajou, Augustin 41, 147, 262, 263, 608, 617.
 Palermo, SS. Rosario (Serpotta) 466, 634.
 Palladio, Andrea 79—81, 105.
 Pannini, Giovanni Paolo 91, 492, 493, 608, 613, 615, 636.
 —, Giuseppe 634.
 Paolo Veronese 87, 608, 635.
 Paret y Alcázar, Luis 106, 107, 553, 641.
 Paris 18, 19, 21—23, 25, 27, 33, 34, 38, 49—51, 53, 54, 56—58, 69, 71, 82—84, 88, 103, 104, 116, 607, 608 bis 619, 621, 622, 624, bis 629, 631, 636, 637, 639, 640, 643, 645.
 —, Champs-Élysées 241, 616.
 —, Comédie Française (Cafieri) 261, 617.
 —, — (Houdon) 41, 618, Taf. XXII.
 —, Ecole des Beaux-Arts (Collot) 260, 617.
 —, Fontaine de Grenelle 39, 251, 616, Taf. XX.
 —, Hôtel d'Estrées 609.
 —, — de La Vrillière 18, 129, 607.
 —, — de Matignon 130, 607.
 —, — de Rohan 577, 643.
 Paris, Hôtel de Soubise 21, 132, 192, 201, 607, 612.
 —, Louvre (Allegrain) 257, 617.
 —, — (Bouchardon) 248, 250, 616.
 —, — (Boucher) 197, 200, 612, Taf. IX.
 —, — (Canal) 483, 635.
 —, — (Chardin) 183, 185, 187, 191, 611.
 —, — (Drouais) 220, 221, 614.
 —, — (Falconet) 259, 617, Taf. XXI.
 —, — (Fragonard) 224, 614, Taf. XVI.
 —, — (Greuze) 212—214, 216, 217, 613, 614.
 —, — (Guardi) 490, 636.
 —, — (Houdon) 41, 267, 268, 272, 274, 618.
 —, — (Julien) 264, 617.
 —, — (Lancret) 171, 610.
 —, — (La Tour) 205, 206, 612, 613, Taf. XI.
 —, — (Lawrence) 640, Taf. IL.
 —, — (Lemoyne) 243, 616.
 —, — (van Loo) 207, 613.
 —, — (Ollivier) 208, 613.
 —, — (Opie) 539, 639.
 —, — (Oudry) 176, 611.
 —, — (Pajou) 262, 263, 617.
 —, — (Perroneau) 211, 613.
 —, — (Pigalle) 41, 254, 256, 617.
 —, — (Robert) 232, 233, 615.
 —, — (Vernet) 209, 613.
 —, — (Vigée-Lebrun) 36, 235, 238, 615.
 —, — (Watteau) 24, 26, 158, 159, 162, 610, Taf. IV.
 —, — (Möbel) 573, 578, 579, 643.
 —, — (Wandteppiche) 573 bis 576, 643.
 —, Maison Bréthous 133, 607.
 —, Manufacture des Gobelins 112, 114, 574, 576, 579, 643.

- Paris, Musée des Arts Décoratifs (Boilly) 239, 615.
 —, Musée de Cluny (Clodion) 265, 617.
 —, — (Pigalle) 255, 617.
 —, Notre-Dame (Pigalle) 40, 252, 616.
 —, Palais Royal 18, 128, 607, Taf. I.
 —, Place Louis XV (Place de la Concorde) 21, 22, 40, 608, 616, Taf. II.
 —, Privatbesitz (Danloux) 240, 615.
 —, — (David) 234, 615.
 —, — (Duplessis) 219, 614.
 —, — (Fragonard) 225, 614.
 —, — (Greuze) 218, 614.
 —, — (Pater) 178, 611.
 —, — (Portail) 181, 611.
 —, — (Robert) 231, 615.
 —, — (Roslin) 210, 613.
 —, — (Vigée-Lebrun) 237, 615.
 —, — (Watteau) 150, 155, 609, 610.
 —, St. Sulpice 20, 81, 134, 135, 607, 608.
 —, — (Bouchardon) 40, 249, 616.
 Parma 36, 635, 640.
 Pater, Jean-Baptiste 28, 29, 177—179, 611.
 Patte, Pierre 608, Taf. II.
 Paul I., Kaiser von Rußland 632.
 Pauli, Gustav 92.
 Pellegrini, Giovanni Antonio 33.
 Penna, Agostino 461, 634.
 Peral, Dr. 557, 641.
 Pergolese, Giovanni Battista 120.
 Permoser, Balthasar 65, 640.
 Perrault, Claude 21.
 Perroneau, Jean-Baptiste 34, 211, 613.
 Pesne, Antoine 70, 71, 75, 316, 319, 400—404, 622, 629.
 Peter der Große, Kaiser von Rußland 40, 258, 610, 617, 620.
 Peyre, Antoine-François 624.
 Philadelphia 618, 639, 640.
 Philipp von Orléans 10, 18, 607, 608.
 — V., König von Spanien 633.
 Piacenza 608, 636.
 Piazzetta, Giovanni Battista 88—90, 628, 631, 635.
 Picherali, Pompeo 457, 634.
 Pichler, Johann Adam 643.
 Piermarini, Giuseppe 81, 82.
 Pigage, Nicolaus von 61, 349, 350, 624.
 Pigalle, Jean-Baptiste 40, 41, 252—256, 608, 616 bis 618.
 Pine, Robert Edge 531, 639.
 Piranesi, Giovanni Battista 81, 82, 91.
 Pitt, William, Earl of Chatham 101, 544, 640.
 Pius VI., Papst 82, 644.
 Poirié, Philippe 579, 643.
 Pompadour, Marquise de 29, 115, 195, 206, 610—613, Taf. V, VIII, XI.
 Pont du Gard 232, 615.
 Pope, Alexander 122.
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 43, 44, 57, 314, 622.
 Poppelsdorf b. Bonn, Kreuzbergkirche 285, 619.
 —, Schloß 61, 607.
 Portail, Jacques-André 181, 611.
 Posi, Paolo 461, 634.
 Potsdam 43, 620, 622, 623, 626.
 —, Garnisonkirche 49, 289, 620.
 —, Marstall 375, 626.
 —, Neues Palais 59, 60, 335, 340—344, 580, 623, 624, 643.
 —, — (Chardin) 188, 611.
 —, — (Lancret) 169, 170, 610.
 Potsdam, Neues Palais (Watteau) 151, 156, 609, 610, Taf. III.
 —, Privatbesitz (Chodowiecki) 407, 629.
 —, Rathaus 62, 352, 624.
 —, Schloß Sanssouci 41, 45, 52, 59, 60, 70, 330—339, 623.
 —, — (Adam) 244, 616.
 —, — (Coypel) 182, 611.
 —, — (Dubois) 415, 630.
 —, — (Dubuisson) 412, 629.
 —, — (Ebenhecht) 373, 374, 626.
 —, — (Lancret) 168, 610.
 —, — (Pannini) 492, 636.
 —, — (Raoux) 163, 610.
 —, — (Schadow) 627, Taf. XXXII.
 —, — (Vassé) 266, 617.
 —, — (Watteau) 152, 609.
 —, Stadtschloß 59, 326 bis 329, 623, Taf. XXVIII.
 —, — (Lancret) 172, 173, 610.
 —, — (Pater) 179, 611.
 Potter, Paulus 99.
 Poussin, Nicolas 23, 73.
 Pozzo, Andrea 85.
 Prag 46, 56, 69, 73, 81, 630.
 —, Gemäldegalerie (Grund) 418, 630.
 Prandauer, Jakob 46.
 Preßburg 63, 625, 628.
 Querfurt, Anton 72.
 Querum bei Braunschweig 419, 630.
 Quin, James 506, 637.
 Raeburn, Henry 100, 102, 532—535, 639.
 Racine, Jean 37, 50, 611.
 Raffael 16, 71, 91, 93.
 Rambouillet, Schloß 617.
 Ramsay, Allan 94, 519, 637, 638.
 Raoux, Jean 29, 163, 610.
 Regensburg 73, 638.
 Reich, Philipp Erasmus 77.
 Reims 40.
 Rembrandt 76, 88, 93, 96, 97.

- Remy, Familie 383, 627.
 Renoir, Auguste 30.
 Reynolds, Joshua 93, 96 bis 102, 509—518, 637—639, Taf. XLIV.
 Rheinsberg 58, 70, 622, 626, 629.
 Ribera, Pedro 105.
 Richard, Antoine 600, 645.
 Richardson, Jonathan 93.
 —, Samuel 76, 94, 508, 637.
 Richmond 618.
 Richter, C. F. 58.
 —, Ludwig 631.
 Riedinger, Johann Elias 73.
 Riedlingen 47.
 Riesener, Jean-Henry 116, 578, 581, 643.
 Rigaud, Hyacinthe 93, 611.
 Ringler, Joseph Jakob 119.
 Robert, Hubert 32, 231 bis 233, 235, 614, 615.
 Robespierre 615.
 Robinson, Mary („Perdita“) 638, 639, Taf. XLIV, XLVII.
 Rode, Bernhard 75, 76.
 Rodriguez, Ventura 105.
 Roland de la Porte, Henri-Horace 222, 614.
 Rom 36, 38, 39, 60, 66, 71, 73, 83, 85, 90, 91, 101, 492, 493, 608, 610—618, 620, 622, 625, 627, 630, 631, 633—641.
 —, Fontana Trevi 39, 81, 83, 459, 634.
 —, Palazzo della Consulta 80, 446, 633.
 —, Palazzo del Grillo 634, Taf. XXXIX.
 —, Ponte molle 435, 631.
 —, S. Giovanni in Laterano 80, 443, 444, 633.
 —, S. Ignazio 464, 634.
 —, S. Maria Maggiore 80, 445, 633.
 —, S. Maria del Popolo 461, 634.
 —, S. Pietro in Vaticano (Bracci) 460, 634.
 Rom, S. Pietro in Vaticano (Slodtz), 247, 616.
 —, — (Valle) 465, 634.
 —, S. Trinità dei Monti 633.
 —, Spanische Treppe 81, 448, 633.
 —, Villa Albani 71, 80, 81, 447, 633.
 Romney, George 99, 100, 102, 528, 529, 639, Taf. XLVII.
 Roentgen, David 116, 117, 582, 643, 644.
 Roos, Johann Heinrich und Johann Melchior 73.
 Roslin, Alexandre 210, 613.
 Rossi, Domenico 455, 633.
 Rostock 628.
 Rotari, Pietro de 89.
 Roth, Heinrich 296, 621.
 Rotrou, Jean de 261, 617.
 Rott am Inn 47.
 Roubillac, Louis-François 92, 546, 640.
 Rouen 40, 115, 616.
 Rousseau, Antoine 21, 42, 137, 608.
 —, Jean-Jacques 11, 37, 76, 95, 613.
 —, Théodore 99.
 Rowlandson, Thomas 101, 637, Taf. XLIII.
 Rubens, Peter Paul 24, 30, 93, 608.
 Rudolstadt 119, 626.
 Rugendas, Georg Philipp 72, 73.
 Ruisdael, Jacob van 99.
 Ruprecht von der Pfalz 102.
 Ry, Simon-Louis du, s. du Ry.
 Ryland, William 102.
 Saarbrücken 61, 619, 630.
 —, Ludwigskirche 283, 619.
 Saint-Aubin, Augustin de 37.
 Saint-Pierre, Joseph 301, 621.
 Saint-Quentin 33, 612.
 Salamanca 104.
 —, Seminar (Salvador Carmona) 549, 641.
 Salins de Montfort, Nicolas Alexandre de 54.
 Salvador Carmona, Luis 549, 641.
 Salvi, Niccolò 81, 634.
 Salzburg 63, 625, 632.
 Salzdahlum 630.
 Salzillo s. Zarcillo.
 Sammartino, Giuseppe 83, 469, 635.
 Sanctis, Francesco de 81, 448, 633.
 Sankt Florian bei Linz 46.
 Sankt Gallen, Klosterkirche 47, 287, 620, 625, 631.
 Sankt Petersburg s. Lenin-grad.
 San Marino, Huntington Art Gallery (Gainsborough) 98, 520, 638.
 —, — (Reynolds) 97, 515, 638.
 Santerre, Jean-Baptiste 29.
 Saragossa 106—108, 641.
 Saunier, Charles-Claude 116.
 Schadow Johann Gottfried 12, 65, 66, 76, 84, 627, Taf. XXXII.
 Scheffler, Christoph Thomas 619.
 Schiaffino, Bernardo 467, 634.
 Schiller 376, 626.
 Schinkel, Karl Friedrich 58.
 Schlaun, Johann Konrad 48, 54, 61, 293, 295, 620, 621.
 Schleißheim 56.
 Schleiz 118.
 Schleuen, Johann Friedrich 335, 623.
 Schlüter, Andreas 13, 53, 59, 63, 65, 622.
 Schmidt, Georg Friedrich 76, 404, 629.
 —, Johann Martin, gen. „Kremser-Schmidt“ 69, 381, 627.
 Schönborn, Damian Hugo von 54.
 —, Philipp Franz von 53, 86, 619.

- Schöpf, Adam 619.
 Schroeter, Corona 428, 631.
 Schuttern b. Offenburg 626.
 Schütz, Christian Georg 72.
 416, 417, 628, 630.
 Schwarze, Julius Heinrich
 620.
 Schwerdtfeger, Johann
 Friedrich 116.
 Schwerin, Landesmuseum
 (Denner) 389, 628.
 Scott, Samuel 526, 638.
 Seekatz, Johann Konrad 72,
 413, 628—630.
 Seghers, Herkules 38.
 Seiz, Johann 48, 61, 284, 619.
 Selva, Giovanni Antonio 81.
 Sérilly, Madame de 273, 618.
 Seroff, Valentin 32.
 Serpotta, Giacomo, 466, 634.
 Servandoni, Jean-Nicolas 20,
 81, 135, 608.
 Sevilla 104.
 Sèvres, Porzellanmanufaktur
 115, 594, 595, 617, 644.
 Seybold, Christian 392, 393,
 628.
 Seydlitz, Friedrich Wilhelm
 von 378, 626.
 Shakespeare 76, 101, 631.
 Sheraton, Thomas 121.
 Siddons, Sarah 97, 98, 515,
 521, 541, 638, 640.
 Siegen, Ludwig von 101, 102.
 Simonetti, Michelangelo 82.
 Slodtz, Antoine-Sébastien
 113.
 —, Paul-Ambroise 40.
 —, René-Michel-Ange 247,
 616, 618, 626.
 Smith, John Raphael 102.
 Snyders, Frans 99.
 Solimena, Francesco 627, 638.
 Somoff, Konstantin 32.
 Soran, Marquise de 221, 614.
 Sorgenthal, Konrad von 120.
 Sorrent 433, 631.
 Soufflot, Jacques-Germain
 22, 23, 114.
 Specchi, Alessandro 81, 448,
 633.
 Spens, Nathanael 535, 639.
 Speyer, Gemäldesammlung
 (Männlich) 390, 628.
 Spilsbury, Inigo 102.
 Spinazzi, Innocenzio 470,
 635.
 Stanislaus Poniatowski, Kö-
 nig von Polen 636.
 Steinhausen 46.
 Stengel, Friedrich Joachim
 47, 61, 283, 619.
 Stenzel, Samuel 118.
 Sterne, Lawrence 94, 96, 98,
 629.
 Stockholm 624, 628, 631.
 —, Nationalmuseum (Bou-
 cher) 196, 612.
 Stothard, Thomas 101.
 Straßburg 32, 66, 115, 624.
 —, Thomaskirche (Pigalle)
 40, 253, 616.
 Straubing, Jakobskirche 365,
 625.
 Stupinigi, Schloß, s. Turin.
 Stuttgart 61, 624, 628.
 —, Schloßmuseum (Lampi)
 438, 632.
 Subleyras, Pierre 193, 612,
 614.
 Suffren 271, 618.
 Sulkowski, Alexander Jo-
 seph von 644.
 Swieten, Gerard van 360,
 625.
 Swift, Jonathan 631.
 Syrakus, Dom 457, 634.
 Tamm, Franz Werner 75.
 Tassaert, Pieter Anton 65,
 76, 378, 626, 627.
 Teniers, David 24.
 Therbusch, Anna Dorothea
 71, 398, 399, 628.
 Thiele, Johann Alexander
 73, 414, 630.
 Thomann, Johann Valentin
 47, 61, 346, 347, 624.
 Thoranc, François de 72,
 628, 630.
 Thouret, Nicolas Friedrich
 351, 624.
 Thumb, Peter 47, 287, 620.
 Tiepolo, Giovanni Battista
 54, 69, 71, 72, 84—87,
 106, 108, 299, 471—477,
 612, 621, 635, 636, 641,
 Taf. XL.
 Tirana (Schauspielerin) 561,
 641.
 Tischbein, Johann Heinrich
 d. Ä. 70, 345, 431, 624, 631.
 —, Johann Heinrich Wil-
 helm 78, 631.
 Tivoli 230, 434, 614, 631.
 Tizian 93, 101.
 Tocqué, Louis 32, 180, 611.
 Toledo 104.
 Tomé, Narciso 104.
 Tour s. La Tour.
 Trautmann, Johann Georg 72.
 Trier, Palais Kesselstadt 61,
 347, 624.
 —, Paulinuskirche 48, 284,
 619.
 Troger, Paul 68.
 Troost, Cornelis 72, 405, 406,
 629.
 Trost, Gottlieb 47, 279, 619.
 Troy, Jean-François de 29,
 114, 175, 610, 611, 617.
 Tschirnhaus, Ehrenfried
 Walther von 118.
 Turin 19, 81, 105, 607, 633.
 —, Palazzo Madama 81, 449,
 633.
 —, Palazzo Reale 453, 633.
 —, Schloß Stupinigi 81, 451,
 452, 633.
 —, S. Cristina 454, 633.
 —, Superga 82, 450, 633.
 Udine 86.
 Ulm 73.
 Unger, Georg Christian 60,
 325, 620, 623, Taf. XXIV.
 Urlaub, Georg Karl 420, 630.
 Valencia 104, 107, 641.
 Valenciennes 25, 608, 611.
 Valle, Filippo della 464, 465,
 634.
 Vanvitelli, Luigi 82, 633,
 Taf. XXXVII/XXXVIII.

- Varese 484, 636.
Vassé, Louis-Claude 250, 266, 607, 616, 617.
Vazquez, Francisco Manuel 104.
Veitshöchheim, Schloßpark 64, 371, 372, 626.
Velazquez, Diego 98, 108.
Venedig 33, 79, 81, 82, 84, 86—91, 481—483, 488 bis 491, 614, 628, 631, 633, 635, 636, 638, Taf. XLI.
—, Akademie (Carriera) 494, 636.
—, Palazzo Papadopoli (Tiepolo) 476, 477, 635.
—, S. Alvise (Tiepolo) 472, 635.
—, S. Marco 482, 635.
—, S. Maria dei Gesuiti 455, 633.
—, S. Maria della Salute 483, 635.
—, Scuola di S. Rocco 481, 635.
Verberckt, Jacques 21, 139 bis 141, 608.
Vernet, Carle 38, 39.
—, Claude-Joseph 38, 209, 613, 615, 638.
—, Horace 38.
Verona 81, 86, 89, 632.
Versailles, Schloß 18, 39, 49, 52, 53, 56, 59, 88, 112, 116, 121, 122, 137—143, 607, 608, 611, 614.
—, — (Adam) 245, 616.
—, — (Boucher) 612, Taf. VIII.
—, — (Houdon) 269, 618.
—, — (Nattier) 610, Taf. V.
—, — (Tocqué) 180, 611.
—, Schloßkapelle 18, 127, 607.
—, Theater 146, 147, 608.
—, Trianons 18, 21, 22, 31, 52, 116, 145, 600, 608, 643, 645.
Verschaffelt, Pierre-Antoine 66.
Vicenza 81, 86, 625.
- Vien, Joseph-Marie 35, 36.
Vierzehnheiligen 48.
Vigée - Lebrun, Elisabeth-Louise 36, 235—238, 615, Taf. XIX.
Viktor Amadeus II., König von Sardinien 633.
Villanueva, Juan de 105.
Vincennes 115, 608.
Vogel, Christian Leberecht 77, 440, 632.
Voltaire 33, 37, 41, 42, 95, 274, 275, 618, Taf. XXII.
Voß, Johann Heinrich 76.
- Wagner, Johann Peter Alexander 54, 64, 299, 368, 369, 621, 626.
Wailly, Charles de 82.
Waldmüller, Ferdinand 72.
Washington, George 41, 618.
Watson, Caroline 102.
—, James 102, 639, Taf. XLVIII.
Watteau, Antoine 20, 24 bis 29, 32, 35, 70, 74, 75, 85, 94, 111, 113, 120, 150 bis 162, 608—612, Taf. III, IV.
Wedgwood, Josiah 92.
Wegely, Wilhelm Kaspar 119.
Weimar 11, 66, 72, 77, 626, 631.
—, Bibliothek (Kraus) 249, 631.
—, Park 123, 604, 645.
—, Schloßmuseum (Graff) 428, 631.
—, — (Hackert) 433, 434, 631.
—, — (Klauer) 376, 626.
—, — (Kraus) 430, 631.
—, — (Zingg) 435, 631.
—, Schloß Tiefurt (Klauer) 377, 626.
Weingarten 47.
Weisbach, Werner 44.
Weisweiler, Adam 116, 595, 644.
Weiße, Christian Friedrich 411, 629.
- Weitsch, Friedrich Georg 74.
—, Johann Friedrich 74, 419, 630.
Wellenburg, Schloß bei Augsburg 596, 644.
Welsch, Maximilian von 48, 61.
Wenzinger, Johann Christian 287, 366, 620, 625, 626.
Werneck, Schloß 597, 644.
Wessobrunn 46, 625.
West, Benjamin 100, 101, 545, 639, 640.
West-Wycombe, Park 601, 645.
Wetzlar 11.
Weyarn, Pfarrkirche (Günther) 362, 625.
Wien 33, 36, 46, 53, 56, 60, 63, 69, 71, 73, 81, 86, 118, 119, 608, 612, 615, 619, 621—623, 625—628, 630, 632, 634, 636, 638, 639, 644.
—, Akademie (Füger) 439, 632.
—, — (Subleyras) 193, 612.
—, Barockmuseum (Donner) 358, 625.
—, — (Maulpertsch) 380, 627.
—, — (Merville) 361, 625.
—, — (Messerschmidt) 360, 625.
—, — (Moll) 359, 625.
—, — (Schmidt) 381, 627.
—, Liechtenstein - Galerie (Canal) 482, 635.
—, — (Chardin) 184, 186, 611, Taf. VII.
—, — (Seybold) 393, 628.
—, Nationalbibliothek (Gran) 68, 379, 627.
—, Porzellanmanufaktur 119, 120, 593, 644.
—, Schloß Hetzendorf 313, 622.
—, Schloß Schönbrunn 56, 65, 122, 309—312, 621, 622.

- Wies, Wallfahrtskirche 46,
 625, Taf. XXXI.
 Wiesend, Konrad 58.
 Wilhelm, Graf zu Schaum-
 burg-Lippe 396, 628.
 — VIII., Landgraf von Hes-
 sen 631.
 Wilhelmine, Prinzessin von
 Preußen 54, 60, 403, 621,
 629.
 Wilhelmsthal s. Kassel.
 Wille, Johann Georg 631.
 Wilson, Richard 98, 99, 524,
 525, 638.
 Winckelmann, Johann Jo-
 achim 13, 35, 66, 71, 77,
 81, 83, 84, 101, 630, 636.
 Windsor, Schloß (Hoppner)
 536, 639.
 Winterthur 76, 630.
 Winterthur, Museum (Graff)
 427, 631.
 Wolfe, James (General) 100,
 545, 640.
 Wörlitz, Park 602, 603, 645.
 Woermann, Karl 106.
 Wouwerman, Philips 72.
 Wren, Christopher 80, 92.
 Würzburg 61, 619, 626, 630,
 635, 644.
 —, Haus zum Falken 62,
 354, 624.
 —, Kämmele 48, 282, 619.
 —, Residenz 48, 51—54, 64,
 69, 86, 299, 368, 369, 607,
 619, 621, 626, 635.
 —, Schönborn-Kapelle 48,
 280, 619.
 Wuest, Johann Heinrich 74.
 Zarcillo y Alcáraz, Fran-
 cisco 106, 550, 551, 641.
 Zeidler, Jakob und Franz
 Anton 47.
 Zerbst 61, 619.
 Zick, Januarius 72, 382, 383,
 627.
 —, Johannes 627.
 Ziesenis, Johann Georg 70,
 396, 397, 628.
 Zimmermann, Dominicus 46,
 47, 625, Taf. XXXI.
 —, Johann Baptist 621.
 Zingg, Adrian 74, 435, 631.
 Zoffany, Johann 527, 638.
 Zuccali, Enrico 55, 56.
 Zürich 38, 623, 631.
 —, Kunsthaus (Geßner) 432,
 631.
 Zweibrücken 627, 628.
-

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band I (3. Auflage)

Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit

Von Eckart von Sydow

128 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register, 403 Seiten Abbildungen,
12 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in
Halbleder 45 Mark

Band II (2. Auflage)

Die Kunst des alten Orients

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

168 Seiten Text, 126 Seiten Katalog und Register, etwa 780 Abbildungen,
24 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in
Halbleder 45 Mark

Band III (2. Auflage)

Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)

Von Gerhart Rodenwaldt

88 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, etwa 600 Abbildungen,
28 Kupfertiefdruck- und 15 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band IV (2. Auflage)

Die Kunst Indiens, Chinas und Japans

Von Otto Fischer

138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register, etwa 500 Abbildungen,
28 Kupfertiefdruck- und 17 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band V (2. Auflage)

Die Kunst des Islam

Von Heinrich Glück (†) und Ernst Diez

110 Seiten Text, 80 Seiten Katalog und Register, 520 Abbildungen, 24 Kupfer-
tiefdruck- und 13 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder
45 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

D I E P R O P Y L Ä E N - K U N S T G E S C H I C H T E

Band VI (2. Auflage)

Die Kunst des frühen Mittelalters

Von Max Hauttmann (†)

148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen,
32 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in
Halbleder 55 Mark

Band VII (2. Auflage)

Die Kunst der Gotik

Von Hans Karlinger

138 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register, 558 Abbildungen, 32 Kupfer-
tiefdruck- und 14 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder
48 Mark

Band VIII (3. Auflage)

Die Kunst der Frührenaissance in Italien

Von Wilhelm von Bode (†)

156 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 456 Abbildungen, 22 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 12 mehrfarbige und 7 Offsettafeln. In Halbleinen 45 Mark, in
Halbleder 50 Mark

Band IX (2. Auflage)

Die Kunst der Hochrenaissance in Italien

Von Paul Schubring

105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register, 536 Abbildungen, 23 Kupfer-
tiefdruck- und 26 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 40 Mark, in Halbleder
45 Mark

Band X (2. Auflage)

Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich usw.

Von Gustav Glück

94 Seiten Text, 50 Seiten Katalog und Register, 550 Abbildungen, 18 Kupfer-
tiefdrucktafeln, 21 mehrfarbige Tafeln und 8 zum Teil mehrfarbige Offsettafeln.
In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G . B E R L I N

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band XI (2. Auflage)

Die Kunst des Barock

Von Werner Weisbach

114 Seiten Text, 48 Seiten Katalog und Register, über 400 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 5 mehrfarbige und 15 Offsettafeln. In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder 48 Mark

Band XII (3. Auflage)

Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts

Von Max J. Friedländer

44 Seiten Text, 22 Seiten Katalog und Register, 266 Abbildungen, 26 Kupfertiefdrucktafeln, 14 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 34 Mark, in Halbleder 38 Mark

Band XIII

Die Kunst des Rokoko

Von Max Osborn

123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register, 487 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 28 mehrfarbige und Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band XIV (2. Auflage)

Die Kunst des Klassizismus und der Romantik

Von Gustav Pauli

144 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 347 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 11 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 43 Mark, in Halbleder 48 Mark

Band XV (2. Auflage)

Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert

Von Emil Waldmann

179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register, 410 Abbildungen, 20 Kupfertiefdrucktafeln, 20 mehrfarbige und 10 Offsettafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band XVI (3. Auflage)

Die Kunst des 20. Jahrhunderts

Von Carl Einstein

260 Seiten Text, 422 Abbildungen, 16 Kupfertiefdruck- und 24 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 43 Mark in Halbleder 48 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

D I E P R O P Y L Ä E N - K U N S T G E S C H I C H T E
E R G Ä N Z U N G S B Ä N D E

*Geschichte der graphischen Kunst
von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*

Von Elfried Bock

122 Seiten Text, 57 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen und
35 Tafeln in Kupfer-, Offset- und Buchdruck, wovon 15 farbig. In Halbleinen
45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Die Baukunst der neuesten Zeit (2. veränderte Auflage)

Von Gustav Adolf Platz

199 Seiten Text, 42 Seiten Katalog und Register, 55 Seiten Grundrisse, Pläne
und Entwürfe, 450 Abbildungen, 20 Kupfertiefdruck- und 8 farbige Tafeln. In
Halbleinen 40 Mark, in Halbleder 45 Mark

Wohnräume der Gegenwart

Von Gustav Adolf Platz

192 Seiten Text mit 59 Abbildungen: Grundrisse, Pläne und Entwürfe, 21 Seiten
Katalog und Register, 387 Abbildungen, 15 farbige Tafeln. In Halbleinen 34 Mark,
in Halbleder 38 Mark

Kunst und Kultur von Peru

Von Max Schmidt

122 Seiten Text, 44 Seiten Katalog und Register, 831 Abbildungen und 18 farbige
Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Kunstgeschichte des Möbels (3. veränderte Auflage)

Von Adolf Feulner

830 Seiten Text, 664 Abbildungen, 16 Kupfertiefdrucktafeln und 9 Farbentafeln.
In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Die Architektur der deutschen Renaissance

Von Carl Horst

327 Seiten Text, 217 Abbildungen und 16 Kupfertiefdrucktafeln. In Halbleinen
25 Mark, in Halbleder 28 Mark

*Das Porzellan der europäischen Manufakturen
im XVIII. Jahrhundert*

Von Friedrich H. Hofmann

538 Seiten Text, 567 Abbildungen, 16 Farbentafeln und 8 Tiefdrucktafeln.
In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands

Von Herbert Kühn

199 Seiten Text, 304 Seiten Abbildungen, 108 Seiten Katalog und Register, 16 Tafeln
in Kupfertiefdruck und 5 Farbentafeln. In Halbleinen 38 Mark, in Halbleder 42 Mark

I M P R O P Y L Ä E N - V E R L A G . B E R L I N

